نقد

دراسة وتطبيق

الدكتور أحمد كمال زكي

أستاذ النقد والأدب المقارن (المساعد)

جامعة عين شمس

وزارة الثقافة

المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر

دار الكاتب العربي للطباعة والنشر

١٩٦٧

نقد

دراسة وتطبيق

الدكتور أحمد كمال زكي

أستاذ النقد والأدب المقارن (المساعد)
جامعة عين شمس

مقدمة

(١)

لا نظن ان شيئا احتدم حوله الخلاف كالنقد ، وفى النقد الأدبى بصفة خاصة من النظرات المتعارضة ما تضيع معه أحيانا معالم « التقييم » الفنى الذى يرجى ، حتى أصبح من المعتاد أن يسأل الأديب : ماذا يريد الناقد منى على وجه التحديد ؟ وقد طالما تردد هذا السؤال منذ مكن أرسطو للفروض الشكلية ان تتحكم فى الشعر والنثر بمنطقه المعروف والى ظهور أمثال ((جورج بلان)) و ((كلود مورياك)) و ((هنرى رونس)) و « سارتر » و « ألان روب جرييه » الذين أطلقوا العمل الأدبى من عقال النظريات الشكلية وربطوه بالحدس واللاشعور وبعمليات الكشف عن ابعاد ((كلمات)) الأديب باستيحائها والغوص فيها .

وفى الأدب العربى الذى نما النقد — فى ظله — ساذجا واستقام عوده فى القرن الرابع الهجرى ثم تحول الى بلاغة عند أمثال أبى هلال العسكرى مؤلف ((سر الصناعتين)) فى القرن الخامس نرى الشىء نفسه . بل لقد استعان نقاد العرب كابن المعتز وقدامة بن جعفر من بعده بكتابى أرسطو « فن الشعر » و « الخطابة » وحاول قدامة بخاصة أن يضع علما للشعر وعلما آخر للنثر ، فلم يبلغ عمله فى النقد ما بلغه فى البلاغة ، وهذه كما نعرف من أدوات النقد وليست اياه .

وكان هذا — الى جانب تفتح المحدثين على آداب الغرب واغفالهم أحيانا الفروق الجوهرية بين ادبنا وغيره من الآداب العالمية مع وجود الكلاسيكيين الذين يريدون أن يستمر الناقد فى الخط الذى رسمه

البلاغيون ــ قد دفع بالنقد الادبى الى حال من القلق شككت فى كثير من القيم . حقا قد يكون لهذا القلق مبررات اخرى غير تصارع الأفكار ، ولكن الشيء الذى لا شك فيه هو أن النقد الادبى عندنا صورة معقدة تخفى كثيرا مما ينبغى أن يظهر .

وتبلغ المشكلة اقصاها عندما يقال فى تعريف النقد انه «ميزان وحكم» او بتفصيل انه « منهج تدعمه نظريات تتناول مدارس او أدباء أو خصومات بالمناقشة للتبصير بما فيها من جمال وقبح » حتى لكأن الناقد يستطيع بحفظ هذه النظريات وحدها أن يعلن بمقتضاها أن هـذا النتاج الأدبى جيد او ردىء !

ولو كانت المسألة بهذه السهولة لاتفق على شيء ما ، ونحن ولله الحمد نرى ــ على ما قدمنا ــ النظريات تتعارض والأقوال تتشعب والقيم تقوم وتنهار ، بل ربما اختل الأثر الأدبى العظيم بين أيدينا اذا أخضعناه لتلك النظريات الموضوعة ، ويفقد من ثم سحره وجاذبيته .

ان وراء ذلك فى الحقيقة شـيئا مهما هو تحول النقـد الأدبى عن الموضوعية الى الذاتية ، بمعنى انه تحلل بوجه عام من القواعد العلمية التى تفرض عليه فرضا واكتفى أو كاد برصد الانطباعات التى يدعمها ذوق مثقف واع . والحقيقة ان تثقيف الذوق عملية ضرورية ، لأنها تضع حدا بين النزعات الشخصية التى تؤدى الى الفوضى والاضطراب وبين القيمة الجمالية الحقيقية .

(٢)

واذا كنا نحاول فى هذا الكتاب أن نجعل النقد الأدبى تفسيرا للأعمال الأدبية ــ وذلك بالغوص فى دنيا كلماتها على أساس أنها تصور تجارب انسانية يراد فهمها ــ دون اصدار اى حكم قيمى عليها ، فانه لا يفوتنا ان نقول اننا نخالف بذلك أغلب القدماء وكثيرا من المحدثين ، بل قد نخرج عن المدلول التاريخي والفنى لكلمة النقد ، لأن هذه فى الواقع تعنى التمييز والتقدير وكان قد قيل فى المعاجم : نقد الدراهم أى فحصها ليعرف جيدها من الردىء ، وسمى ناقد الدراهم على الحقيقة وناقد العلم على المجاز بالجهبذ ، وعند الاوروبيين نجد criticism فى حدودها الفنية مرادفة لذلك وتقابل فى هذا krinein الاغريقية ومعناها يحكم أو يديم النظر . وقد أورد جورج واطسون فى كتـابه The Literary Critics ــ ص ١١ هـ ٣ ــ رأى أرسـطو القـائل ان النـاقد هو الذى يحسن

الحكم ولكنه بالاصطلاح الفنى الذى حدد له لم يجاوز كتابات بيكون فى المعرفة . واما الدكتور صقر خفاجة فقد طالما قال بشىء نحو هذا ولا سيما فى كتابه « النقد الأدبى عند اليونان » واستشهد بأن krites مشتقة من القاضى او الحكم .

هذا على كل حال لا يعنينا كثيرا ، ولكن الشىء المهم هو أن قرونا عدة مرت ــ منذ بدات الانسانية تتأدب ــ قبل أن يقصد بالنقد الأدبى النظر والمقارنة والحكم والتوجيه . وكان فى حدوده الفنية يضيق ويتسع ويستعين بأسباب العلم والفلسفة والدين والمنطق والاستاطيقا والأنثروبولوجيا ، وتسن له القوانين وتقترح الأصول .

وكان لذلك أثره فى كثرة المذاهب النقدية ، ولم تنفع محاولات كثيرين فى قصرها على ثلاثة أو أربعة ، منهم جورج واطسون الذى جعلها ثلاثة هى : النقد البلاغى ، والنقد الوصفى ، والنقد النظرى . بل ربما بدا أكثر تقبلا من ذلك كله كتاب وليم فان أوكونور « النقد الأدبى » برغم أننا نضل فيه بين ما يسميه بالاتجاه المترفع فى النقد والحذلقة والانطباعية والواقعية والانسانية والتحليلية ونحوها .

على أننا اذا كنا أشرنا لمحا الى جهود أرسطو فى النقد القديم فيجب ان نضع الى جانبها ــ فى النقد الحديث ــ كل محاولات هيبوليت تين وسنت بيف فى القرن التاسع عشر ، وان يكن نقاد اليوم يشجبون معظم آرائهما . على أنهما مهما يكن من شىء نبها الى قضايا خطيرة ، فالأول قرر أن الأدب يعتمد أساسا على السلالة والبيئة والعصر ومن ثم يجب ان يضع الناقد ذلك فى تقويمه ، والثانى يجعل شخصية الأديب ــ أو قل الشاعر ــ هى المؤثر الأول فى نتاجه ولهذا يجب الاتصال بحياته وتعمق مزاجه قبل الصدور عن أى حكم .

والمعروف أن نقدنا العربى المعاصر بدأ من حيث انتهى تين وبيف ، واستعان بكل من دار فى فلك هذين الفرنسيين المجتهدين بخاصة ريتشاردز صاحب « مبادىء النقد الأدبى » وآبر كرومبى صاحب « قواعد النقد الأدبى » وتشارلتون صاحب « فنون الأدب » ثم وقف أو كاد . فتخلف بذلك عن متابعة الجديد وتقويمه فى مجالآت الدراما والقصة والشعر ، حتى ليقال انه سار طويلا بعد الرافعى والعقاد والمازنى وطه حسين والزيات ــ وفيهم المجدد والمحافظ ــ فى طريق مسدودة ، وأصيب بالعقم فى أحوال كثيرة حتى أصبح الأثر الأدبى يعالج معزولا عن جنسه الأدبى الذى ينتمى هو اليه ، مع أن قضية الجنس فى كل الأحوال ضرورية فى التعرف على الاضافات التى يضيفها الأدب بأثره الى التراث الانسانى بعامة .

ونضع التاريخ جانبا ــ فقد لا يجد فيه بعضنا غناء ــ ونصل الى النقطة التى نحاول أن نجعلها تبريرا لظهور هذا الكتاب مدعيا أنه يريد ان يقول « شيئا » فى النقد الادبى . ويؤسفنى أن اتعجل فأزعم أن أغلب نقادنا ــ اليوم ــ لا يقومون بالمهمة التى وكلت اليهم خير قيام ، بل فيهم من عمل على افساد الحركة الأدبية المعاصرة مبددا اياها فى مقولات مقحمة ومعلقا عليها أو لها شعارات لا تدل الا على تعصب مقيت ، ثم فيهم من يقنع بالتلخيص المخل والخاطرة العارضة والسقوط على أقوال رواد النقد للاعلان عن ثبات قدم لا تستطيع أن تثبت .

هذا بوجه عام ، دون أية محاولات جادة للوقوف عند العملية الأدبية من حيث هى تهويم فى عالم الروح الى أن تتشكل فى الزمن كلمات وصورا .

واذا ضربنا لذلك مثلا بما يقال عن فساد حركة الشعر المرسل ــ فى مصر ــ لا نملك الا أن ندين النقاد . فليس الأمر فى حقيقته أن بيئتنا لا توحى بشعر ، وليس الأمر أيضا أن حركة النشر موجهة الى غير الأدب ، ثم ليس اهتمامنا بتطورنا السياسى والاقتصادى ما يمكن أن يكمم أفواه الشعراء ، ولا ان الشعراء أنفسهم لا يخلصون لتجربتهم .

اننا لو حاولنا أن نرصد للدواوين التى ظهرت مؤخرا لما كان ثمة سبيل أمامنا لأن نتعلل بقلة عدد الشعراء وضحالة تجربتهم وفساد صياغتهم . ففى هذا العام الذى لم ينته بعد ــ ١٩٦٥ ــ ظهر نحو اثنى عشر ديوانا لمصريين يكفى أن يكون ضمنهم محمود حسن اسماعيل وهو من هو ، ونرى عند غيره ــ مادمنا نسلم بتفوقه ــ تجربة ناضجة وصياغة جديرة بأن تفصل وتناقش وتطرح للنقد . ولقد نرى أحيانا جمودا أو عبارات لا تغنى شيئا فى الحقل الشعرى ، غير أن نحو هذا لا يمكن أن يكون فى ذاته سبب المحنة أو دعامة من عن له أن يسأل فى احدى المجلات الأسبوعية : أين الجديد فى الشعر الجديد ؟

لقد طالما قيل أن الشعر الجديد اجابة عن أسئلة فى قلوبنا ، وطالما قيل أيضا أن الشعر الجديد ــ كما كان ينبغى أن يكون القديم أو كما كان ــ رؤية وجدانية لأبعاد الحياة ، فهل اذا صح هذا ــ وهو فى أغلب الأحيان يصح ــ دل على الاجابة دليل ؟ بمعنى هل ظهر هذا الشخص الذى يستطيع فعلا أن يبين معالم الطريق الذى يسير فيه الشعراء المحدثون ؟

كلا ...

وتلك هى المشكلة الحقيقية لمحنة الشعر الجديد ، او لنقـل بداية البحث فى قصور معظم الشعر المصرى الجديد عن مطاولة ما ينتجه امثال أدونيس وحاوى ونزار وحيدرى وغيرهم .

وبتحديد العلاقة تحديدا دقيقا بين ما ينتجه الشعراء ، وما يتلقاه المتلقون نعود فنقرر ان المسئولية تقع على نقاد الشعر ، واظننا لا نحتاج الى الشواهد للتدليل وان نكن نحتاج اليها للتمثيل . فمن طريق ميكروفون الاذاعة تقدم لنا الدواوين الشعرية فى ارتجال واضح يبدو من خلاله اكثر من ناقد مجترا لآراء لا تعمل شيئا اكثر من طمس شاعرية الشاعر الذى يناقش ديوانه ، ولا بأس بعد ذلك ان يكون هذا الشاعر علامة على الطريق ــ اذا كان الناقـد يحبه ــ أو يكون فى الحضيض بحيث يمكن أن تشم رائحة العرق فى أبيـاته أو ترى فيها عـلامات الازميل وثقوب المسامير ، ولا يخفى أنه يصدر فى هذه الحال عن كره واضح !

وفى بعض الأحيان تختـل المقاييس ، حتى ليحاسـب شاعر على رصانته باعتبارها من مخلفات الكلاسيكية البائدة فيكون الاسفاف من ثم محمدة ، وقد يعاب على شاعر رموزه فيكون السرد اللفظى مثالا للاجادة ، وربما طولب شاعر بعينه بالصور فى قصيدة ما فاذا وردت فى قصيدة ثانية أخذ بها ، وهكذا ...

لمـاذا ؟

لأن المتصدى للنقد لم يخلص فى قراءة الديوان ، أو هو يعتمد على فطنته ورصيده من المقولات التى تملأ الشدقين ، بخاصة اذا كان واحدا من الأكاديميين . فاذا كان من المحترفين فالايديولوجية أو حتى الموقف السياسى ما يجب أن يشكل موقفه . وهنا ينتقل ميـدان المعركة الى صفحات المجلات ، واذا الشاعر لا يقوم التقويم المناسب ، وانما هو يقبل على نتاجه ما كان بحسب المطلوب. وعلى هذا النحو أهدر ديوان محمود حسن اسماعيل « قاب قوسين » أو لم يناقش الا جزؤه الذى تحدث فيه الشاعر عن تجاربه الكفاحية ، وبالمثل أطيح بصلاح عبد الصبور فى ديوانه « أحلام الفارس القديم » وقدم عليه كثيرون يعترفون بأنهم عيال على شعر هذا الشاعر ، واختفى بغير وجه حق شعراء كان ينبغى أن يخصصوا بالدراسة والمناقشة .

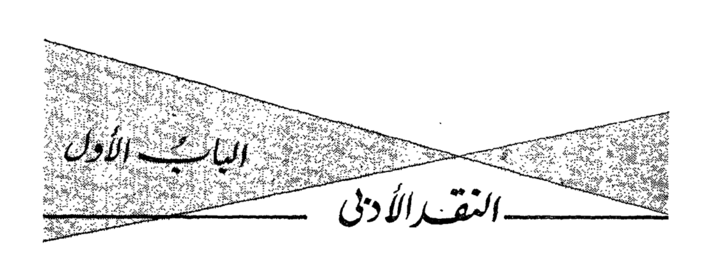
على اننى لا اتمادى فى هذا الزعم ، فثمة نقاد جهدوا فى أن يبينوا معالم الجديد ، وساقوا كثيرا من الآراء التى يمكن أن يعثر فيها الشاعر على امكانيات تطويره وعلى ما يجيب عن كثير من الأسئلة التى يطرحها

لنفسه . ومن أجل هذا وضعت الكتاب الذى بين أيدينا ، محاولا فيه أن انحو نحو المقارنين على قاعدة تاريخية تستهدف الكشف عن وجوه الشبه والخلاف دون تحيز ما أو اصدار حكم قاطع .

وايضاحا للمنهج قسمت الكتاب ثلاثة أقسام ، جعلت أولها مناقشات فى طبيعة النقد الأدبى ومحاولات لتحديد خطوات الناقد على أساس أن الاثر الأدبى تجربة انسانية رصدها الأديب لغويا بأبعاد وجدانية ذات تشكيل فنى خاص . واما الباب الثانى فقد قصرته على بعض المشكلات الكبيرة التى تعترض الناقد والأديب ، على حد سواء ، فما الجمال مثلا ؟ وما دور الالهام فى التعبير عن تجربة الأديب ؟ واذا كان للأديب أن يتخذ موقفا فكريا معينا فكيف ينظر اليه الناقد ؟ الى غير ذلك . وأما الثالث فهو تطبيقات نقدية مختلفة فى مجالات القصة والدراما والقصيدة ، غير مقتصر على أدباء بلد عربى واحد ولا عازلا أدبنا عن الآداب العالمية المختلفة .

وبعد ، فليس اعتذارا ان اقول انى آثرت الاكتفاء بعرض الخطوط العامة فى مجال الاستشهاد ، ذلك لأننى لم اقصد قط الدخول فى جزئيات مجالها تحليل النص بالتفصيل ، وانما هى الفكرة العامة تكشف عن وجهة النظر ثم يكون أمام القارىء أن يعيد البحث من جديد .

احمد كمال زكى


الباب الأول
النقد الأدبي

الفصل الأول

خطوات فى النقد

(١)

من اين يبدأ الناقد ، وكيف ينتهى ؟

أترى اذا حلل نفسية الاديب ــ عن طريق عمله ــ ووضع يده على معالم الطريق الذى سار فيه يكفى ــ ولو بشكل عام ــ للوفاء برسالة النقد ؟

واذا استطاع أن يصل الى مغزى الموضوع ، هل يصل الى النهاية التى ينبغى أن يقف عندها ؟

ولو قد مال عن هذا وذاك الى محاولة تحديد القيمة الجمالية فى النص أو بيان امتداداته الاجتماعية ليؤكد ــ كما اكد شوبنهاور ــ أنه عبر عن ارادة الحياة ، افيكون قد قطع بالرأى الأخير ؟

ليس من السهل أن نقدم اجابات شافية عن كل هذه الأسئلة ، ومثلها كثير . كذلك لا نستطيع ان نزعم انها تطرق كل مجالات الناقد ، بل لا نزعم أنها محور مناقشات لناقد بعينه ، فان ما يأخذ به واحد يرفضه غيره ، وان يكن يتفق معه على أن المعرفة الكامنة فى أى نص ــ وهى وجدانية ــ جزء من رسالة الفن على وجه العموم !

ومعنى هذا ان الاتجاه الى الوجدان شرط أساسى لقيام أى بناء نقدى ، وسواء أكان النقاد بلاغيين أم اجتماعيين أم ما ارادوا ان يكونوا

فانهم لابد واقفون عنده . ومن ثم لا نخطىء اذا قلنا انهم مهما تفرقوا يلتقون فى النهاية .

وعلى هذا الأساس تكون مجدية تلك المحاولة التى ترصد خطوات الناقد . حقا قد يكون فيها شىء من الاعتساف ، وقد تلفى كثيرا من جوانب التفرد عند مختلف النقاد ــ لاسيما اذا كانوا موقفيين ــ الا انها فى النهاية تصف للقارىء جماع ما يؤديه النقد وهو ينظر الى الصورة والمضمون .

وهنا يمكن ان نتوجه بالسؤال : كيف يمكن والحال هذه أن تمضى عملية النقد من بدئها حتى النهاية ؟

فى اجابتنا عن هذا السؤال لن نحتاج من الناقد الى أكثر من مناقشة موضوعية للنص الأدبى . ولكن لما كان هذا النص يرتبط بفنان ما فليس شك فى ان أسلوب التعرف اليه ينبغى أن يحدد ، وبالتوازن بينهما ــ وهذا ما يقوم به الناقد ــ نرى مصادر التجربة وصورها ومعانيها ، وتكون وضوح الرؤية غالبا محكا لتوفيق الفنان .

واذن فمعنى ذلك كله أن امامنا نصا وفنانا أو أثرا أدبيا وصاحبه ، والى جانب هذين ثمة قيم يفرضها نوع الأثر الأدبى وحقائق يقررها موقف الأديب ، وسنحاول فيما يلى أن نقف عند كل وقفة متأنية .

(٢)

أما المؤلف فهو قاعدة أساسية لفهم النص ، وقد ظهرت خطورة هذه القاعدة بتشعب أبحاث علم النفس واقتحامها مجالات الأدب على أساس أن العلاقة بينهما هى تحديد الدوافع والاحساس والادراك وما أشبه ذلك ، وكشفت مدارس السيكلوجيين من بنائية ووظيفية وجشتالتية أن شبرانجر Spranger مثلا يؤدى الدور الذى يؤديه فانت Wundt وأن الاثنين يسهمان فى الكشف عن سلوكية الأديب أو نفسيته ، التى هى نقطة انطلاق نحو النص ان لم تكن بؤرته أو البوتقة التى ينصهر فيها(١) .

---

(١) شبرانجر واحد من علماء « النفس الفهمى » أو علم النفس الانسانى الذى يجعل الظواهر الحضارية تعبيرا تاريخيا للنماذج الانسانية ، وهــذه النماذج التى هى عنده نقطة البدء نفوس تتحقق فيها القيم التى تبحث عنها . واما ويلهلم فانت فهو الذى أسس عام ١٨٧٩ أول معمل لعلم النفس ، فاشبهت مناهجه مناهج التجريبيين الى حد ما ، وان يكن فانت حصر مباحثه فى الاحساس بخاصة .

على أن النقد القائم على التحليل النفسى كاد ينحصر اليوم فيما خلفه ستارك يونج Stark Young وأتبـــاعه الذين شغلوا أنفسهم بالرمز والأسطورة كما شغل الفرويديون أنفسهم باللغة والباطن • ويوضع كتاب فردريك برسكوت « العقلية الشعرية » The Poetic Mind ــ وقد أصدره سنة ١٩٢٢ ــ فى مقدمة أوضح كتب النقاد السيكولوجيين الذين يطبقون نظريات فرويد على الأدب ، ونرى له شبه تأثير على أقطاب من النقـــاد منهم ريتشاردز I.A. Richards صاحب نظرية التحليل النقــدى القائم على فهم اللغة وصاحب كتاب « قواعد النقد الأدبى » الذى وضعه ســنة ١٩٢٤ ولا يزال الى اليوم مرجعا أصيلا لنقادنا المحدثين •

هذا لا يخفى اطلاقا ــ فى تحديد ملامح المؤلف ــ دور التاريخ من حيث هو علم يسجل نشاطات الانسان على مدى الزمن • وكان لاشتغال علم النفس الفهمى ــ الذى اقتحم نفســية الأديب ــ بالعلوم الاجتمــاعية وبالأنثروبولوجيا أثر فى فتح باب كبير نفذ منه التاريخ على نحو لم يعهده القدماء قط • واليوم تتلاقى فلسفة النقد الأدبى الحديث مع فلسفة التاريخ المعاصرة ، حتى لنرى اميل برييه يتحدث بثقــة عن النقد التاريخى(١) ، وهكذا ••

وبقدر ما تضخم نقد النص بمجاهدات النفسيين ازدحم بالتاريخيات وغيرها من الانسانيات بحيث ضاعت الحقيقة الادبية ، أو كادت • ولتلافى هذا يجب على الناقد الا يسرف فى البعد عن فنية النص ، يجب أن يستمد من المؤلف مباشرة ما يلقى الضوء على أثره(٢) مع ربطه بكل ظروف البيئة ــ مادية كانت أو معنوية ــ بحيث يصبح من السهل بعد ذلك أن يتساءل : كم جعل المؤلف نصه انعكاسا للتجربة ؟

وبعبارة أخرى يتساءل : الى أى مدى جعل المؤلف أثره تقليدا للحياة ؟

وهكذا تثار قضية « المحاكاة » على نحو اتفاقى ، ولكنه أصيل لأن الفن شىء آخر غير الحياة ، ولأن العمل الأدبى واقع فعلى مضاف اليه أعماق الأديب • وهذا ما نسميه بالواقع الفنى ، وهو نفسه ما تدور حوله المعركة التقليدية من حيث كونه صدى الهام أو نتيجة دربة وتمرس •

---

(1) Transformation de la Philosophie ; p. 155, Paris 1950.

(٢) فى رفض هذا الاتجاه يقول محمد مندور فى كتابه « فى الميزان الجديد » صفحة ٩٢ ط • لجنة التاليف والترجمة والنشر سنة ١٩٤٤ « لقد استطيع ان اطمئن الى تصوير اديب ما لنفسية ما فى رواية ما ، ولكنى ارفض أن أثق بما يقوله الفلاسفة أو علمــاء النفس عن الانسان اطلاقا أو عن ملكة من ملكاته ، لأنى أحس أن حديثهم لا يلاقى حقيقة أى نفس ممن أرى حولى » •

ومسألة الواقع الفنى تلغى السؤال الذى يطرح دائما وهو : هل المؤلف صادق ؟ بمعنى هل النص تصوير لأحداث حقيقية ؟ ان قبول النص يتوقف على مدى قدرة المؤلف على أن « يمنطق » التجربة كصورة فنية ؛ فللحياة منطقها ، وللفن منطقة ، بل للموقف الأدبى سواء أكان شعرا أم قصة أم مسرحية منطق معين . وما قد نقبله فى الحياة قد نرفضه من المؤلف ، أو قد نرفضه فى موقف فنى له ونقبله فى موقف آخر .

فالصدفة قد تبدو جميلة فى الحياة ، وقد نقبلها ونسلم بها ، بل قد لانرى فى تتابعها غرابة على الاطلاق . على أنها فى العمل الأدبى تصبح مبتذلة ، وهى قد تكون أكثر ابتذالا اذا أحدث المؤلف بها « نقلة » جوهرية فى رواية ، أو اذا لجأ اليها أكثر من مرة فى المواقف العادية .

صدق المؤلف على أية حال ان كان يطرح للمناقشة فعلى أساس ارتباطه بالنص لا على أساس أخلاقى محض ، ويعنى هذا أن انشغاله بالحياة المثيرة للانفعال والباعثة على الأحلام يجب أن يكون فى حدود منطق عمله الفنى . ومن ثم قد يجوز للناقد أن يتحدث عن أن تأثير ماركس مثلا فيه يقترن دائما أو أحيانا بتأثير فرويد ، مع أن منطق الحياة يرفض المصالحة بين المذهبين ؛ فالأول يؤكد أشكال الجماعة والثانى يعنى بالجوانب الغريزية والذاتية . ومع ذلك فقد يجد ناقد آخر أن كلا من ماركس وفرويد لايعملان الا لسحق الهيكل الاقتصادى والكيان الأخلاقى جميعا .

ومعنى هذا أن تقاليد المؤلف تدخل فى اعتبار الناقد شاء أو لم يشأ ، وأن أحلامه ومكوناته ورموزه تجد مجالا للتشريح فى أثناء تقييم الحقيقة عنده .

ان المؤلف أو شخصية الفنان مشكلة ، ولكنها تخضع دائما لحلول لاتبعد كثيرا فى الواقع ، بحيث يمكن أن نجعل « الجنس » عنده مصدرا للاضطراب العصبى مرة ، ومرة أخرى بدءا للتفوق ، ومرة ثالثة طريقا للالحاد ، وهكذا ...

وأخيرا نريد أن نسأل : ماذا لو كان المؤلف يكتب عن نفسه فعلا ؟

الجواب سهل ؛ فهو فى هذه الحال اما يصطنع سيرة شخصية autobiography واما يسجل خواطر لا يقصد بها تشكيلا فنيا ، وأما يكتب مذكرات أويرصد لمراسلات . ولكل مقاييس خاصة ؛ فنحن نعجز عن أن نطبق على المذكرات مثلا ما نطبقه على السير ، لأن هذه تستمد وجودها من شتى أسباب بعضها التاريخ العلمى ، ودور المؤلف هنا هو أن يطرح على الفن تلك الأسباب من خلال تجربته أو فى اطار انفعالاته بها وتفاعلها هى معه .

(٣)

رأينا أن الحديث عن المؤلف لا يخلو من اشارات الى النص فى ذات الوقت ، وهذا يدل على أن بين الفنـــان واثره وشائج ليس من السهل قطعها . ولكن النص مع ذلك يظل له شخصيته الفنية التى قد تختلف عن شخصية المؤلف ؛ فالأبله مثلا لا يمكن أن يكون دوستويفسكى ، وهاملت ليس شيكسبير الا اذا جعلنا روميو او جولييت أو ماكبث او عطيل الشاعر الانجليزى بعينه .

النص ـ من الناحية النظرية ـ شىء والمؤلف شىء آخر ، لكنه على أى حال مادة التجربة ، والنقطة التى يختلف عندها النقاد ؛ فقد يناقشها ناقد كأمين الخولى مناقشة سيكولوجية ، وقد يبحث فيها محمود أمين العالم عن المضمون الاجتماعى ، وقد تدفع مهنة الطب رمزى مفتاح الى أن يأخذها أخذا بيولوجيا ، واذا كان الناقد أحد المدرسيين الشكليين أغرقنا فى نظرية النظم كما خطط لها عبد القاهر الجرجانى أو أخذنا بتطبيقـــات العلوى صاحب « الطراز » .

والأحكام الى هنا قد تكون صحيحة على ما ذكرنا منذ قليل ، الا أن الأكاديميين لا يطمئنون اليها قبل عمليات التمحيص ، ولا سيما اذا كان النص لأديب قديم . وفى هذه الحال يحاول هؤلاء أن يتأكدوا من صحة نسبة النص الى صاحبه ، ويناقشوا اختلاف الروايات فيـــه ، ويرصدوا للانحرافات التى طرأت عليه قبل دراسته .

أما هذه الدراسة ـ وهى ليست وقفا على القديم فقط ـ فمتشعبة ، غير أن الدكتورة سهير القلماوى تحصرها فى الأداة والصور(١) ، والأداة هى اللغة بطبيعة الحال بالاضافة الى ما يصاحبها من ايقاع وأخيلة ، وأما الصور فهى الأشكال الفنية التى يصدر بها النص .

ونقطة الخلاف بيننا وبينها شكلية . اذ طالما كانت ترى أن الصـــور التى تعنيها هى الملحمة والقصة والمقـــالة والمسرحية والقصيدة ، فمن المستحسن جمع هذه تحت ما نسميه بالضروب أو الأجنـــاس الأدبية . وفى هذه الحال يقصر « اصطلاح » الصورة على ما يدخل فى بحث الأداة ، والصورة هى التى يسميها البلاغيون قديما تشبيها واستعارة ونحو هذين مما يندرج تحت المجاز .

---

(١) محاضرة فى النقد الأدبى ٥٤ (ط . معهد الدراسات العربية العالية سنة ١٩٥٥)

وبوسعنا أن نستخلص من كل ما يدور حول النص أنواعا من الأسس يسهل على الناقد ان يقيم عليها تحليله وتفسيره ، ولكن مشكلة النص أكبر من أن يلفق لها الحلول ؛ فهى تضرب فى صميم اللغة ، وفى الوقت نفسه تمتد امتدادات بلاغية ، كما أنها تشترك مع الموسيقى فى الايقاع ، وتثير ايضا فى معرض العبارات قضية المضمون .

الأمر ليس سهلا اذن ، ومن أكبر ما يدل على الصعوبة فيه اختلاف الآراء حول طبيعة الكلمة الأدبية ؛ فهذه ان كان لها أن تؤدى وظيفة التعبير عن القضايا الموضوعية ، فسوف تظل على صفة بدائية اذا قورنت باللغة العلمية المتطورة تطور الحياة نفسها ! ان رغبة الفنان فى اختيار «الأنسب» وليس « الموضوعى » فى مجال الاستحضار أو الاستدعاء ــ وهو تصوير خالص ــ توقعه فى أسر الذين سبقوه الى التجربة نفسها . ومن ثم نرى كيف يلجأ الشاعر ــ مثلا ــ الى اللغات القديمة أو العبارات التقليدية ذات المفردات المتشابهة فى الموضوع الواحد . فالفتاةالجميلة عند امرىء القيس هى هى تقريبا عند المتنبى ، ولا يحاول شوقى ولا ناجى ولا طه المهندس ان يخرجوا ــ تقريبا ــ عن دائرة الشاعرين القديمين . وربما يكون القمر والغزال والعيون التى فيها حور ، القاسم المشترك عند الجميع !

وقد يكشف فقه اللغة عن تطور فى معانى بعض الألفاظ أو يضع أيدينا على الفروق التى يهتدى اليها فى الصفات المختلفة ، غير أن عمله يظل بعيدا نسبيا عن عمل الناقد العادى . فان كان هذا على حظ من الذكاء نحى جانبا كل شىء واستعاض عنه برصد « فكرة » النص بدلا من تقييم الصورة أو قياس المدلول المحسوس .

والحقيقة أن الكلمات ــ وهى مجموعة رموز صوتية(١) ــ حينما تنمو وتتطور تصبح مدلولاتها الموضوعية صارمة . ويكون دور الأديب شاقا فى ايجاد قاموسه الخاص ، وبقدر ما ينجح فى تصفيته من الموروث التقليدى يجب ان ينجح فى اعطاء البعد الصورى له ، ومعنى هذا أن يدخل المعركة فى ميدانين : أحدهما ميدان التخلص من القوالب القديمة ، والآخر ميدان التخلص من اصطلاحات العصر الفكرية وما يتبعها من أساليب أقرب اليها عبارات الجمهور القارىء بوجه عام .

---

(١) يستحسن مراجعة كتاب Stephen Ullmann وعنوانه Words and their use وقد ترجمه الدكتور كمال محمد بشر بعنوان « دور الكلمة فى اللغــة » ولا يساوى هذا الــكتاب فى الاهمية الا كتـــاب Study of Words اصـــــدره Richard Trench فى لندن سنة ١٩١٠

نحن نؤمن بأن اللغة العصرية أرقى من لغة الأولين ـ على الأقل فى مدلولاتها المجتمعية ـ ولكن الأديب يعيش باحساسه أكثر مما يعيش بعقله، بمعنى انه يفسر حياته تفسيرا قائما على الوجدان ، وفى هذه الحال يتحرر كثيرا من هذه اللغة الراقية . فان عجز امتلأت آثاره بالهتافات المبتذلة والشعارات التى يرددها الفاهم وغير الفاهم ، وما أكثر من ضاع من شعراء الشباب وهم ينقلون لغة الحياة اليومية الى قصائدهم !

ولو قد يتسنى للناقد أن يراعى هذا فيواجه تلك المشكلة الجـــديدة التى توجدها قاعـــدة أن مقدرة الفن على التعبير ـ كما وكيفا ـ رهينة بامكانيات الأداة ، لفتح أمام أحكامه أبوابا عدة ينفذ منها الى حيث يبرر ظاهرة السقوط فنيا لبعض الأعمال الأدبية . ولقد طالما قرأنا قصـــائد فأحسسنا أن طاقة الشاعر اللغوية أصغر منها خياله ، وكم زهدنا فى حوار مسرحية أحسسنا أن لغتها لا ترتفع الى مستوى الأفكار !

ان الأديب الذى يختار قاموسه يستطيع أن يطوع مادته بحيث يكون كل يوافق كلا .. بلا فضول ، ولا ضيق ، ولا تعسر . وعلى ذلك تصبح قضية ملاءمة النص للتجربة موضوع سجال خصب ، ويرتفع الأديب فى نظر الناقد ما كان قد عبر بقدر ما أحس .

ولكن هذه المطابقة تستلزم شيئا آخر ، هو موسيقية الكلمة . وخطر الموسيقية يظهر فى الشعر خاصة بغض النظر عن ميزان العروض ، اذ يتاح فى هذه الحال لون من البحث فى الايقاع الداخلى للكلمات وهى تتسق فى البحر العروضى بأكمله . ولكن الأحداث المنتظمة ذات الايقاع الرتيب فى الشعر ، تظل سمة العبارة فى الأعمال الأدبية الأخرى ، والا افتقدت هذه الأعمال كثيرا من قيمها الجمالية الغامضة !

والحقيقة أنه لا وجود للدلالات اللفظية بغير التعرف على جرس الكلمات فيها ، ولكن النقد الأدبى يذهب الى أبعـــد من ذلك فيرى أن فى الامكان الوصول الى أقصى آفاق الجمال بتتبع جرس الألفاظ دون معانيها ، وأكثر ما يكون ذلك عند الشعراء الرمزيين . ويعتمد كثير من الشعراء المحدثين اليوم على هذه الظاهرة ، ومن أبرزهم سعيد عقل ونزار قبانى وخليل حاوى . ويرى الأخير أن الشاعر المعاصر فى التفاته الى « اللغة المحكية » انما يدخل فى الشعر ايقاعات جديدة مستمدة من طبيعة الحياة والعصر(١) .

---

(١) قد يخالفنا الشاعر فى ذلك ، ولكنه لايعنى أية لغة ، والدليل على ذلك أن صلاح عبد الصبور مثلا وكذا حجازى ورفيق حورى لايقدمون اللغة المحكية فى اى مستوى . وقد قام فاروق خورشيد بدراسة لشعر « أناشـــيد صغيرة » ناقش فيها موسيقية صـــاحب الديوان .

واذا كان التلازم قائما بين الكلمة وجرسها فلا شك أن المعول عليه هو المعنى ، ودعك من هذه الكلمات التي غامت معانيها في دوامة حكايتها على مر العصور • فهذه يختلف دورها من موضع الى موضع ؛ فالشاعر الذى يقول اليوم : بخ بخ ! فى معرض التهليل ، أو : حبطقطق حبطقطق ! ليحي صوت الخيل وهى تعدو ، قد يثير عليه من السخرية مالا يثار على قاص أو خطيب ، لأن للشعر موسيقيته التى ترتبط بمدلولات الألفاظ !

على أن العلاقة بين الجرس والمعنى تظل بعد ذلك علاقة صوتية ، ويستطيع الناقد العادى أن يكشف عما نبا منها وجفا وعما رق ودق ، ويقاس نجاح الأديب من ثم بالبعد عن الغريب والحوشى والمهجور • فان كان ثمة تقديم وتأخير وحذف وذكر وما شابه ذلك ، فلأن موسيقية العبارة تريده بقدر ما يريده المعنى •

وهكذا نرى الكلمة المفردة والجملة كاملة والتناسق بين الألفاظ فيها وما يتردد داخلها من ايقاع •• نرى كل أولئك مجالا ينشط له الناقد فى النص ، وهو يستطيع – بالنسبة لنا نحن العرب – أن يستعين بآراء قيمة خلفها لنا عبد القاهر الجرجانى فى النظم ، ولأمثاله من البلاغيين لفتات أخرى لا تقل ذكاء عن لفتات ريتشاردز وغيره من التحليليين فى أوروبا وأمريكا •

***

ومهما يكن من شيء فقد بقى أمامنا الحديث عن الصورة وفى هذه الصورة التى يشترك فى تكوينها الألفاظ ، والايقاع الذى يفرضها صوتيا على الملتقى ، والخيال الذى يسهم فى اعطائها كل صفات جمالها •• فى كل أولئك يبتعد النص عن الارتباطات الدارجة ، وينتقل الى مضمار الفن ، والحقيقة أن الكلمة المبتذلة – ولا أعنى المستهجنة – يجب أن يكون لها ارتباط غير مألوف لتصبح غير عادية ، ويتم هذا عن طريق التشبيه الذى يجرى كثيرا فى كلام العرب « حتى لو قال قائل هو أكثر كلامهم لم يبعد »(١) •

والتشبيه يذكرنا بالاستعارة ، لأنها منه وان تكن أقوى أثرا حتى قال أرسطو « التشبيه استعارة ، والفرق بينه وبين الاستعارة طفيف » وقد عرف الاستعارة فى « الخطابة » بأنها نقل اسم شيء الى غيره ، وعرفها ابن المعتز بأنها استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها •

---

(١) المبرد فى الكامل ٢ : ٦٩ « ط • التجارية سنة ١٣٥٥ »

وجعلها العرب بعد أو قبل من صميم البيان ، فدار حولها من المناقشات والتقسيمات ما جعلها نشاطا عقليا من الممكن تقييمه ، وكان أرسطو قد توسع فيها فجعل منها المبالغات والأمثال .

وسواء أكان النص استعارة أم تشبيها . فالمعول عليه فيهما وجه الشبه . ويرى الناقد حقيقة التجربة من خلالهما ، ومن خلال صور المجاز كافة . بل هو يناقش جزئيات الصورة – ان عدل المؤلف عن أى نوع من أنواع المجاز – فى أشكال النص الأخرى حين يصطنع أسطورة أو يستخدم مثلا .

ومع توفر عنصر الجمال الشكلى الى جانب ما قدمنا يصبح النص وكأنه أجيز فنيا ؛ فالصورة واضحة لا تمثل خللا فى السياق ، والتجربة سليمة الجوانب قوية الدلالة ، والكلمات موحية موقعة ، فما على الناقد بعد هذا الا أن يصدر حكمه اذا أراد ، والا فهو يجيب بـ « نعم » اذا سأل : هل نجح المؤلف فى التعبير ؟

غير أن هذا العمل بخطواته تلك لا يتم عادة الا على الصعيد الأكاديمى ، لأن النقاد الذين تستهلكهم الصحافة لا يكلفون أنفسهم مشقة هذا الضرب من المحاولات . بل لعل كثيرين يرون أن كل نظريات الجرجانى والآمدى – وحتى أرسطو – عبث لا طائل وراءه أو مراوغات يتقنها المدرسيون .

***

وخلاصة ما قلنا فى هذا الميدان – بطرفيه المؤلف والنص – أن الناقد يقرأ الأثر فينفعل ، ونتيجة انفعاله يفسر ويحاول أن يصدر أحكاما مقومة لا يراها قاطعة بحال . وهذه الأحكام المقومة على الرغم من أنها ذاتية أساسها نوع التجاوب أو درجته مع الأثر – من حيث انه تجربة وجدانية فى صورة موحية – ترتبط بقواعد سابقة أو آراء موضوعية اتفق على التسليم بها أولو الرأى المسدد .

ولا يقصد بهذا النقد غالبا الا الكبار الذين استوت ثقافتهم وعرفت فلسفتهم أو كان لهم مضمون واضح يصدرون عنه . وأما الناشئة أو البادئون فهؤلاء يحتاجون الى النقد التقريرى الذى يفرض عليهم – ليس الى حد التعنت – طرقا معينة قصد الهداية وتسديد الخطى .

(٤)

اما الميدان الثانى للبحث فى النص – وهو ما اقترحت تسميته بالأجناس الأدبية كالملحمة والدراما والقصة – فمن الصعب جعله جزءا من فصل ، وآكثر جدوى لو خصصناه ببحث مستقل . ولهذا نعدل عنه مؤقتا

الى ما نراه فى صميم البحث النقدى وهو الميزان أو تقويم هدف الفن ، وبعبارة أخرى هو التعرف على مضمون النص ٠

والمضمون فى الواقع ليس هو الموضوع ، وليس هو الجنس الأدبى ٠ بمعنى أنه لا يمكن أن يكون قصة ولا قصيدة ولا موضوعا لقصة أو قصيدة ، وانما يكون الفكرة التى يستهدفها الأديب ٠ وهذه الفكرة مرتبطة بموقفه العام من الحياة أو بفلسفته التى تربط الوجود بقوانين يرتضيها هو بعد طول دربة وتمرس ٠

فشلى مثلا يكتب الشعر ، وله فى الشعر قصائد ، وتحوى كل قصيدة موضوعا أو أكثر ٠ولكن وراء أية قصيدة مضمونا معينا ، أو نظرا مرسوما الى الناس يحدد علاقاته بهم ، وهو يشكل جزءا من فلسفته ٠

وأبو العلاء المعرى يكتب « رسالة الغفران » وهـــذه لها موضوع ، ويكتب « الفصول والغايات » وتلك ذات موضوع آخر ، وينشد القصائد الطوال والملتزمة بشىء لغوى وغير الملتزمة بشىء آخر ٠ وهو فى كل هذا يصدر عن موقف فى الحياة ، ربما يخطط له التبرم والزهد فى كل شىء حتى فى غيبيات الدين ٠

وهكذا ، مما يتهيأ لنا به أن نطرق الموضوع الأزلى وهو : لماذا يكتب الأديب ؟ وبمعنى آخر : ما هدف الفن عنده ؟

أهو للامتاع واللذة أم للفائدة والتهذيب ؟ الأدب للمجتمع أم الأدب للأدب ؟ ان النظرية الرومانسية ترفض أن تحدد الفن تحديدا موضوعيا ، ويرى أصحابها الفنان منفصلا عن الناس ويصدر وفق مزاجه دون ما تقيد بأى قيد ٠ ولقد قرر « سوريو » أن طائفة الكلاسيكيين الذين يأخـــذون بفكرة الالهام يؤيدون تلك النظرة(١) ، وعلى هذا يصبح الفن للفن قيمة عند من يتشيعون لأولئك وهؤلاء ٠ وفى حدود هذا المعنى يضع كروتشه وبرجسون وكيسلرنج ومن يتأثرونهم عندنا مفاهيمهم المختلفة ، ويقدمون الآن أدباء جعلوا أنفسهم فى صف واحد ضد المحدثين ولا سيما ضد الشباب من الشعراء ٠

فصالح جودت مثلا قد يعتبر فى نظر بعضنا كلاسيكيا ، ويعده آخرون رومانسيا أو واقعيا ٠ غير أنه على أى الحالات يهاجم ـ كناقد هاو ـ كل الشعراء الذين لا يلتزمون الاطار التقليدى للقصيدة ، ويضمنون شعرهم موقفا طليعيا ٠ بل قد يسميهم جميعا وبلا استثناء قرامزة ، كما يسميهم غيره حمرا ، وباسم الأخلاق تارة والقيم تارة أخرى يتعرض المحـــدثون لمحنة منشؤها أساسا كفرهم بنظرية الفن للفن ٠

---

(١) مجلة علم النفس ٣٦١ فبراير سنة ١٩٥٣

ولكن الذى يقرر هذا المستوى ـ دون أن يرفضه ـ الناقد المحايد ، فيتناول النتاج الأدبى فى ضوء هذه النظرية كاشفا عن مواطن الجمال التى لا نظير لها فى الاستاطيقا ، فان لم تكن القيمة جمالية طرحت على مقياس اللذة الخيالية أو مجرد الامتاع • وهنا يحرص الناقد على أن يكشف: هل تحقق الهدف بايصال تجربة الأديب الى المتلقى ، أى أن الناقد يعين القارىء على تعيين أبعاد تلك التجربة وسبر غورها •

ويبدو أن طائفة كبيرة من الأدباء قد استهوتهم هذه القيمة الطبيعية ، فتوسعوا فيها توسعا اضر بالأدب ضررا يخشاه الأخلاقيون . الا أن طبيعة الأدب تستطيع أن تتقبل كل مالا يسرف فى اللذة ، ولا سيما اذا أضحت حسية . ومن ثم قد يقرأ بعضنا نزار قبانى بمضض ، وقد يرفض بعضنا الآخر أجزاء ضخمة من أشعار بودلير وسعيد عقل ، وثمة كثيرون يهاجمون مدام بوفارى وعشيق اللادى تشاترلى وأنا كارنينا ، بينما يقرر غيرهم من النقاد أنها فى مستوى الأعمال الكبيرة التى تنسب للرواد !

ولا نستطيع أن نطمس جذور القضية ، فقد قرر أفلاطون أن الفن لايهدى الى شىء أو لا يوصل الى الحقيقة • وهو قد يجدى ، ولكن فى حالة التسبيح بحمد الآلهة أو فى حالة التغنى بمآثر الأبطال • على أن أرسطو رأى من بعده ما رآه الاجتماعيون ، رأى أن للفن دورا فى البناء الاجتماعى ، ولهذا لابد أن ينفع ، أو يجب أن يكون له هدف ، حتى وان كان تعلم الحياة !

ولا شك أننا نستطيع دون الدخول فى مشاكل ميتافيزيقية عن طبيعة الفن للفن ، أن نقبل الأدب الغائى أى الأدب الذى يستهدف غاية معينة ، وهذه الغاية هى ما نعبر عنها بالمضمون • ومن ثم نرفض أن يكون من قيم الأدب التسلية أو الامتاع أو التطهير(١) أو التنفيس أو الفرار ، بمعنى أننا لا نقبل مثلا من على محمود طه أن يهرب مع الملاح التائه ، ونأبى على ابراهيم ناجى أن يطير وراء الغمام أو ينشد ملحمة السراب ، ونأخذ على شكيب الجابرى أن يربطنا بآفاميا بقيود جنسية وبلاغية قوية •

ان النقد من حيث هو نقد لا يملى شيئا من هذا ولكنه يناقشه على المستوى الاجتماعى والفنى • اذا طالما سأل : كيف نجعل الأديب نقطة انطلاق لبناء مجتمع تتكافأ فيه التجربة والفن ؟

---

(١) Catharsis هو الاستمتاع بدون ألم ، والانسان فى رأى أرسطو على ما ذكر فى « فن الشعر » فى حاجة الى أن يطهر نفسه من الانفعالات القاسية ، وليس كالمأساة أقدر على ذلك لأن المحاكاة فى هذا الفن ترمى الى اثارة الرحمة والخوف وبهما تخلص النفس من الانفعالات الضارة •

انعلم يقدم الحلول التجريبية ، كما يقدم الدين الحلول الغيبية والفلسفة حلولها العقلية . فلا أقل من أن يقدم الأديب حلوله الوجدانية !

وعلى هذا يحاول الناقد دائما أن يحدد معالم العمل الأدبى ، أو فلنقل يسأل عن مهمة الأديب نفسه ، ويمكننا أن نرجع كثيرا من حملات النقاد على أدب هذه الأيام الى عدم وضوح أية غاية . وبلغ من اشتداد النكير أن طولب كثير من الأدباء بتحقيق القيم الأخلاقية – على أقل تقدير – فبعثت من جديد آراء شلى واليوت ومن لف لفهما ، بل تكاد تطل علينا من جديد تلك النزعات التى جعلت واحدا كالبوصيرى ينشد « البردة » وآخر كمحرم ينشد « الالياذة الاسلامية » بل يتقدم بعض الدارسين فيخطط لمنهج الفن الاسلامى دون ما نظر الا الى الأخلاق التى عبثت بها حضارة القرن المادية .

نعم ان القيم ينبغى ألا تفقد أخلاقيتها ، ولكن الخطر أن تصبح كل شىء !

والخلاصة أن الناقد يريد أن يرى المضمون ، وبمقدار طواعية هـذا المضمون لتفسير الحياة يقبل النص ، ولنقلها بصراحة : ان السبب الذى من أجله لا يقدم لنا كثير من الأدباء أية قيمة أو يقدمون لنا قيما شوهاء ومبتورة هو أنهم لم يستكملوا أسباب نموهم . فالى جانب تأهب الأديب بالأداة يجب أن يتأهب بالفكر حتى لا نحس أنه لا يعرف شيئا ، لأن معرفة الأشياء أصبحت من الأمور العادية جدا فى القرن العشرين .

وليس معنى ذلك أننا نطالبه بالتزام الوجوديين ، ولا نطالبه بموقف الماركسيين ، لا ولا نحب أن ينتمى الى طائفة متعصبة أو الى حزب متعنت . انما نطالبه بالادراك وتعرف الأسرار قبل أن يقدم نفسه الناضجة التى تعيش الحياة من خلال تجربة الانسانية كلها ، والانسانية لا تلهو وكذا الفنان !

واذا كان من غير المقبول لنا أن يسخر المؤلف نفسه وفنه للدفاع عن عصبية بذاتها ، فنحن كذلك لا نقبل من الفنان أن يهرب من الحياة ليعيش فى هلاميات ترفضها الحيـاة . نحن نريد منه أن يكون ذاتا حية مفـردة داخل اطار مجموع حى متحرك له مشكلاته ، وله مقـدماته التى يدافع عنها لأنها رؤيا الفن التى تقدم طبيعة الفنان على استشرافها .

الفصل الثانى

أجناس العمل الأدبى

(١)

هذا امتداد طبيعي للبحث فى النص ، وقد آثرنا أن نطيل فيه القول لأهميته من ناحية ، ولأنه يحتاج من ناحية أخرى الى نظرات تاريخية تحدد نمو الظاهرة الأدبية من داخلها وانتقالها من أدب الى أدب أو اختلاطها بظاهرة أدبية أخرى على نحو يؤلف شيئا جديدا ، وهكذا ...

وفكرة الأجناس الأدبية(١) تقوم أساسا على عنصر الزمن لتكشف عن تأثر اللاحق بالسابق ، بحيث يكون على الناقد أن يعرف خصائص النص الذى ينقده وما قد أضيف اليه منها أو عدل عنه الى غيرها ، فكان من ثم الجديد أو المخترع أو الجمود الذى لا يضيف فضلا للفنان . وعلى هذا النحو لا يمكن أن نفهم تماما قصيدة من الشعر المرسل لشاعر محدث دون أن نربطها بكل مجهودات الشعراء الذين سبقوه ، بل ربما وجدنا فيها ما قد يلزمنا بالتعرف على بدايات الشعر التى تتوغل فى عصور ميتافيزيقية .

وبالمثل يجب أن نتسلح بمعرفة ماضى الدراما اذا أردنا أن يصدق حكمنا على مسرحية معاصرة . وليس يكفى أن نعرف أنها كانت من قبل شعرا وأصبحت اليوم نثرا – مع وجود المسرحية الشعرية على نطاق ضيق – وأنها كانت قديما تراجيديا ثم نشأت الكوميديا غير معتنى بها كما يقول ارسطو ، وبعد ذلك اندثرت فى العصور الوسطى لتقوم درامات دينية تنحرف فى القرن الخامس عشر أو السادس عشر الى « الشعبية » فى هزليات

(١) بالفرنسية Genres itteraires وكان الانجليز يطلقون عليها Literary Species ثم عدلوا منها الى Literary Genera

ساخرة ٠٠ ليس يلفي هذا ، وانما لابد من تفهم الخصائص الفنية من حيث هي كائنات عضوية حيــة تنمو متأثرة بالأوضاع الاجتماعية والزمن ، وتتحرك في أطر الفن من ايقاع وغنائية ووزن مقفى ــ اذا كانت شعرا ــ خاضعة أو غير خاضعة للقواعد المتوارثة ٠

لقد أصبح من المقرر أن احاطة النص الأدبي بهـذه المعرفة التاريخية النقدية يخدمه ويستكنه جوهره ويرسم أبعاده الحقيقية ، ولهذا كان لابد لأى ناقد من أن يلزم نفسه بقراءات مقــارنة تتوجها مجهودات فرديناند برونتيير (١٨٤٩ ــ ١٩٠٦) ٠ وكان هذا مدرسا بالمعلمين العليا ومديرا لـ « مجلة لمعلمين » ونشر في النقد وتاريخ الادب ثماني مجموعات كلها تشهد بحرصه على أن يؤكد دائما العلاقة بين العلوم الطبيعية وتاريخ الأدب ، بل قد رأى ــ استنادا الى نظريات داروين ولا مارك وسبنسر (١) ــ في بعض ضروب الأدب ما يشــبه الأنواع في مملكة الحيــوان من حيث تطورها وتسلسلها المعروف ٠

على أننا لا نقول بذلك أن برونتيير كان أول من اهتم بنظرية الأجناس الأدبية(٢) ، فقد اعتد أرسطو ــ بحسب ما تدل عليه كتاباته في فن الشعر ــ بالفكرة بدليل تقسيماته العقلية الهندسـية التي جعلت الأدب قصصـا وغناء وتمثيلا ، وانقسم التمثيل الى تراجيديا وكوميديا ، وامتازت الكوميديا بكذا وكذا ، ويجب أن تقوم الكوميديا على كذا وكذا ، الخ ٠٠٠

ولكن برونتيير نبه الى أن نظرية التطور في الأدب لا ترمي الى بعث الماضي ــ لمجرد بعثه ــ بقدر ما تستهدف استنباط قانون يمكن أن يفسر ٠ انها توضح تسلسلات العوامل وردود فعلها في الكائن الأدبي طوال رحلته عبر الزمان والمكان ، آخذة ومعطية ، متحركة أو واقفة ، موجدة في آخر الامر نوعا جديدا يجمع عناصره من بقايا نوع سابق ٠ ومن المؤكد أن هذا النوع أرقى درجة أو درجات من سابقه ، الا أن للســابق دائما فضل سبقه !

على أي حال كان برونتيير ذكيا ، وان أخطأه التوفيق عندما رفض أن يعترف بالانتاج الأدبي الكبير الذي لا يتلاقى مع فكرته ٠ ومن ناحية

---

(١) لداروين نظرية التطور ، وللامارك نظرية التحـول ، وأما سبنسر فقـد نقـل قوانين التطور من العضويات الى المعنـويات مطبقا اياها على علم النفس والأخـلاق والاجتماع ــ راجع V.G. Childe : Social Evolution : London 1950

(٢) يجب أن نذكر هنا أن برونتيير طبق نظريته على ثلاثة أجناس في الأدب هي المسرح والشعر والغنائي والنقد الأدبي ، وهو يرى بصفة خاصة أن وحدة الموضوعات طورت شعر الوعظ الديني الذي كان شائعا في القرن السابع عشر الى شعر غنائي رومانسي انتشر في القرن التاسع عشر ٠

أخرى كانت دراساته كلها ذات طابق تقريري ملزم ، والفن كما نعرف لا يلزم بشيء ولا يخضع للدوجماطيقيات ، بل هو حدس أو حس باطني intuition قبل كل شيء • فاذا كنا مع ذلك ندعو الى التمسك بنظريته ، فانما على سبيل أن تكون دراستنا ذات طابع وصفي وبتعليلات لا نفترض أن تكون ملزمة على طول الخط •

وفى هذه الحدود يمكن أن نأخذ باديء ذى بدء بالقسمة الأدبية التقليدية وهي أن الأجناس الأدبية منها ما هو نثرى ومنها ما هو شعرى • وبطبيعة الحال لاتقوم هـــذه القسمة على أساس تاريخي ، بمعنى أن الأجناس النثرية مثلا لم تسبق الأجناس الشعرية ، وأن القطعة الملحمية ــ من حيث هى ضرب شعرى يقوم على الحكاية ــ ليست متقـــدمة على الأسطورة أو الخطبة . وانما عمليـــة النشوء والارتقاء أو التوالد كانت تقع بدون قيد الا قيد حاجة العصر ، وقد ينشأ جنسان معا من النثر والشعر فى زمن معـــين وعلى صعيد مكاني واحـــد • وعلى ما تدل الدراســـات الأنثربولوجية والميثولوجية يمكن أن نقول ان أول تعبير أدبى ــ فى العالم ــ ارتبط بالدين ارتبـــاطا معيشيا • ولعلنا لا نجد حـــرجا فى أن نجعله أسطورة بمعنى Myth ــ أى شيء يقال لو جاز أن نصدق فقهاء اللغة ــ وليس بمعنى الحكاية الخرافية !

لكن لهذا مجالا آخر ، ومن ثم نعود فنقول انه لمـــا كانت القسمة الأدبية الثنائية قد حلت ــ ولو شكليا ــ مشكلة طبيعة الأداء الأدبى أو صياغته فى خطوطه العريضة ، فانه من الضرورى أن نتبين الخطوط الأقل عرضا • وهنا نرى فى النثر بصفة أساسية الخطابة والأمثال والقصص والسير الأدبية ، وبدرجة أقل المسرحية التى نشأت شعرا • وسنرى فى الشعر بصفة أساسبة الملحمة والغنائيات والمسرحيات الشعرية ، وبصفة أقل الأمثال والقصص الشعرى الذى حل فى تقدير الشعب محل الملاحم الكلاسيكية العظيمة(١) •

وعلى هذا النحو تبدو القسمة الثنائية فى لامحل ، أو هى لاتعنى شيئا كثيرا فى صياغة الجنس الواحد الا بمقدار مايكون هناك من فرق بين الأداء الشـــعرى فى المسرحية مثلا والأداء النثرى وتأثير ذلك فى عرض الموضوع وتطويره •

---

(١) من أشهر الملاحم الالياذة والاوديسا والانياده والكوميديا الالهية والفـــردوس المفقود فى الآداب الأجنبية ، ويرى بعض دارسى الفولكور العربى أن ما فى السير الشعبية الاسلامية من شعر يمكن ادخاله فى نطاق الملاحم

وفى الأجناس الأدبية لأدبنا العربى لانزال نرى اضطرابا فى الرؤية الفنية الى الفنون التى تنظم وهى فى الأصل نثر ، كحكايات الابطال التى ترد فى سياق القصيدة الجديدة بتفصيلات تبعدها عن الشعر ، ومسرحيات البطولة والمواقف التاريخية اللافتة التى تزدحم بالغنائيات والوصف الحسى والخطابية الجوفاء . ان الخط الفاصل بين الجنس والآخر دقيق، ولايكفى فيه أن يكون النظم موسيقى ووقع أوزان وقوافى، فان أرسطو منذ قديم نبه الى مراعاة أسلوب المحاكاة للموضوع ، وكان ثمة خلاف كبير حول شعر الملاحم وشعر التراجيديا أودى بالأول فى معرض المفاضلة على أساس طبيعة كل فن وحقيقة العناصر المكونة له (١) .

ومع ذلك فلا نزعم أن الأدباء جميعا يخطئون ، فثمة هؤلاء الذين أطلعوا على آداب الغرب ، ووقفوا بذكاء على المصادر الفنية لأجناس أدبنا القومى ، وجربوا وسائل التصوير عندما تستعار من جنس لجنس وعندما تكون ذات أبعاد معينة لتحقق وحدة العمل الفنى ، وهكذا ..

(٢)

فيما يختص بالبحث الجاد عن الجنس الأدبى الأول يمكننا أن نعود الى الكتب المتخصصة ، ولكن يبدو أنه كان نمطا نثريا مثاله المسجعات الدينية التى وجدت فى الأدب الجاهلى القديم . وبالنسبة للاغريق – وهؤلاء لهم تاريخ أدبى محفوظ – تضمنت طقوسهم الدينية أناشيد صيغت لتمجيد الآلهة ، وليكن على رأس هؤلاء ديونيسوس اله الخصب . وظهور هذه الأناشيد هو أول عصور الأدب المعروفة (٢) ، ولكنه لا ينفى الطور الميتافيزيقى الذى تميزه الحكاية ولا ينفى أيضا أن تكون الأسطورة شعيرة كلامية يقصد بها ترديد أقوال الآلهة فى أثناء الطقوس (٣) .

المسألة ليست لغزا ، ولا نحن ندور فى حلقة لا مخرج منها . اذ يبدو أن الأسطورة عاشت قبل أن تختلط بالحكاية الخرافية موافقة تماما للطور البدائى من حياة كل الشعوب ، ثم أصبحت فنا وعلما وعقيدة وتفكيرا او

---

(١) راجع فن الشعر ٩ ، ٧٨ (ط . النهضة المصرية سنة ١٩٥٣)

(٢) راجع الدكتور محمد صقرخفاجه : تاريخ الأدب اليونانى ٣٥ « رقم ٦١ من الالف كتاب »

(٣) Lewis Spense : The outlines of Mythology; p. 2, 3, London 1949.
وكان ارسطو يرى ان الشاعر يجب أن يكون صانع حكايات وخرافات أكثر منه صانع أشعار « فن الشعر ٢٨ » ويعنى هذا أن الخرافة أقدم من الصياغة الشعرية .

قل فلسفة ، بل لعلها أصبحت ــ كما يقول العلامة لويس سبنس ــ دستور الحياة والموت فى قالب قصص .

ولسنا نستطيع أن نحدد الصفات الأساسية للأساطير مع أن بوهيميروس ــ فى القرن الرابع قبل الميلاد ــ واتباعه حاولوا أن يستشفوا منها قيما يقينية ، وكذلك راحوا يبينون ماتتضمنه من تاريخ . وهذامهم كما نرى ، ولكن الأهم أن ثمة دارسين اليوم يرون فيها ينبوع الحياة الثر ، بحيث يمكن أن يرجعوا اليها كل شىء فى الدين والفن والعلم والصناعة والأحلام ، بل ان المرء حين يغوص الى « لاوعيه » يجد من بقايا ماضيه ذلك «اللاوعى الجماعى » يمده بحكمة لاترتفع اليها تجربته قط (١) .

ومهما تكن قيمة هذه الآراء فانها لاتخفى حقيقة هامة ، وهى ان الأساطير أصبحت تحكى حكايات قوامها الرغبة فى السيطرة على الطبيعة ؛ ولهذا فقد ارتبطت بالسحر ، وسيطر رجال الدين ــ الكهان عند العرب ــ بهذا السحر على الرقاب . وذلك حين يستمطرون السماء أو حين يشفون المريض ، أو حين يخبرونهم ببعض الغيب . ولاشك أن طقوس الكهان بكل ما فيها من أسجاع تسجل انفعالات متناقضة ، ولكنها فى الوقت نفسه ترسم مجتمعا وحياة وتقاليد ، وتجعل لهذا المجتمع شخوصا يهتم الباحثون اليوم بتحديد ملامحهم حتى ليقول الدكتور شكرى عياد أن بطل الأسطورة « بطل موضوعى بمعنى ما قبل الذاتية » (٢) أى يعيش مع جماعته دون تفرد ، فان احساسه بشخصيته أو بالذاتية لم يكن قد تبلور بعد .

وعلى هذا فمن الممكن اعتبار كل أسطورة قطاعا يختلط فيه الفرد بالجماعة ، حيث يسجل الجميع أفكارهم ، وهذه الأفكار مهما تتشعب فانها تتضمن الجزء القولى الذى كان يصاحب الطقوس البدائية ، وهو ما يقصد بكلمة myth وقريبة منها الكلمة القديمة. muthos (٣)

---

(١) البطل فى الأدب والأساطير للدكتور شكرى عياد من يونج وغيره ٥٥ ، ٨٣ « ط دار المعرفة ١٩٥٩ »

(٢) البطل فى الأدب والأساطير ٨١

(٣) جاء فى The Reader's Companion to World Literature صفحة ٣٠٦ ؛ ١٥٨ ، ١٥٩ ، أن الاسطورة ــ بعد تطورها ــ ليست نوعا أدبيا وانما هى حكاية غير ثابتة Floatable tale وتصلح أن تكون مادة أولى raw material للدراما وهى تختلف عن حكايات التسلية Fabliaux التى منها ألف ليلة وليلة وديكاميرون بوكاتشيو وأقاصيص تشوسر الشعرية كما تختلف من خرافات الحيوان Fab... التى منها خرافات أيسوب وبانج تنترا وكليلة ودمنة .

وهكذا نرى ميدان الحكاية واسعا صعبا ، يضطرب فيه السحر بالفن بالمعتقد بالأسطورة ، وقد اختفى كثير مما كان يشكل فيها أسباب الحياة. غير أنها ظلت حتى عصرنا — وبالطبع فى عصر الملاحم من قبل — شيئا بعضه دخل القصص وبعضه الآخر دخل الشعر . وهاهو ذا أرسطو فى مخططه التشريعى يصرح بأن الملحمة عبارة عن « محاكاة » شعرية وان تكن قصة ؛ بمعنى أنها تروى احداث الحكايات — ولاتقدمها أمام عيوننا كما يحدث فى التراجيديا — بعيدا عن التاريخ الذى لايراعى فعلا واحدا تاما كله (١) وبهذا القول نلمس الفروق واضحة بين الأسطورة والخرافة والملحمة والمأساة المسرحية .

ولكن اذا كان هذا العرض لايشفى كثيرا غليل أحد ولايكشف عن حقيقة الدلالات التى تكمن اليوم فى الأسطورة والحكاية فاننا نحيله الى المظان القديمة ، ومن تحصيل الحاصل أن يقال ان أحد الأسباب فى غموض هذين الفنيين عندنا هو عجز المعاجم عن تحديدهما لارتباطهما غيبيا بما يناقض الدين . فالأساطير « الأحاديث التى لانظام لها » و « أسطر أخطأ فى قراءته » و « سطر تسطير ألف علينا وأتانا بالأساطير » و « السطر الأقاويل المنمقة المزخرفة » و « الأسطورة الحديث الذى لا أصل له » وما أشبه ذلك — فى معظمه — بما يقدم من أقوال بين يدى الآلهة ، وان يكن فيه الخطأ والكذب الى جانب التنميق والزخرفة حتى لتدخل فيه أسجاع الكهان من بعض الوجوه ! وقد استعمل القرآن الكريم لفظة « الأساطير » بالذات فيما لا أصل له من أحاديث فقال « قد سمعنا لو نشاء لقلنا مثل هذا ، أن هذا الا أساطير الأولين » أى مما سطروا من أعاجيب الأحاديث وكذبها ، وقال أيضا « وقالوا أساطير الأولين اكتتبها فهى تملى عليه بكرة وأصيلا » (٢) أى أن ما أنزل على الرسول — فى رأيهم — هو من هذه الأقوال التى لا طائل وراءها .

ونجد اختلاط هذا المدلول بما يحاول أن يحدده اللغويون من معنى للحكاية التى هى الخرافة ، فهذه من خرف خرفا « فسد عقله من الكبر » والخرافة « حديث الخرف المضحك » والخرافة كثمامة « رجل من عذرة استهوته الجن فكان يحكى ما رأى فكذبوه وقالوا حديث خرافة » أو « هى حديث مستملح كذب » ولم يستعمل كتاب الله هذه الكلمة قط (٣) .

---

(١) فن الشعر ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٨ ، ٦٩

(٢) راجع فى هذا مادة « سطر » فى المحيط والمنجد وسورة الانفال « آية ٣١ » وسورة الفرقان « آية ٥ »

(٣) راجع المحيط والمنجد مادة « خرف »

وهكذا لانخطىء اذا افترضنا أن كثيرا من الدارسين لايكادون حتى اليوم يفرقون فيلولوجيا بين الحكاية والأسطورة ، فان كنا حاولنا هـذا التفريق هنا فلكى نخص الحكاية بالقصة أو نجعلها نواة للفن القصصى ، باعتبار ان الخرافة صارت مقصورة على قصص الحيوان كما ورد فى كليلة ودمنة التى تأثرها كثيرون فى أوروبا .

(٣)

والقصـــة بمعناها الواسع فن أرقى من الخرافة ، بل هو بعـد أن تفرع وتحددت فروعه فن يكاد يكون حديثا ، الا أنه فى أشكاله الأولى كان احدى ظواهر المجتمعات وهى تحاول ان تستقر . وتراثنا العـربى كتراث الاغريقى ملىء بالقصص على هذا النحو الفضفاض ، وفى «كتاب التيجان » الذى يقال انه جمع مرويات وهب بن منبه وعبيد بن شرية (١) كثير من تلك الحـــكايات التى حاول الكفار أن يقرنوا بها ــ باطلا ــ كلام الله ، وهذه نفسها كانت أحد الأسباب المباشرة التى من أجلها عنى القرآن بسرد القصص ، أفلم يرسل الرســول « بلسان قومه ليبين لهم » فهل يعقل أن يحدث النبى قومه بما تمجه أذواقهم ؟

ومع ذلك فان انكارنا التعبير بالقصة لايخرج عن أحد أمرين : اما أن الحياة العربية لم تنتج قصصا لسبب ما وهذا لايستقيم مع بدائيـــات الشعوب ، واما أننا نأخذ القصص القديم بالمقاييس الحديثة فننفيه مالم يخضع لهـــا .

وكلا الفرضين عرضة للمناقشة ، ولكنا نقول ان كتـــاب التيجان وسيرة ابن هشام ، ومقدمات كتب التاريخ العربى واكليل الهمـــدانى وكتاب ضوء السارى الذى يحكي فيه الرسول بنفسه خبر تميم الدارى .. كل هذه كانت تضع للعرب قصصا عن أنفسهم وعن غـــيرهم من الشعوب ، حتى لقد قال الهمدانى فى كتابه « الوشى المرقوم » ان خبرا لم يأت عن العجم وغيرهم الا عن طريق العرب ، وذلك لأن من كان يسكن مكة تلقى عن التجار والحجاج علم العرب العاربة وأخبـــار أهل الكتاب ــ من يهود ونصارى ــ وخرافات اليونان والسند وفارس !

---

(١) طبع التيجان فى حيدر أباد الدكن سنة ١٣٤٧ وهو عبارة عن كتابين معا احدهما بهذا الاسم نفسه وينسب لوهب بن منبه الذى مات سنة ١١٤ « ٧٣٢ م» والآخر بعنــوان « أخبار عبيد بن شرية الجرهمى فى أخبار اليمن وأشعارها وأنسابها » والمعروف أن ابن شرية وضع هذه الأخبـــار لمعاوية بن أبى ســـفيان . وعاش هو الى أيام عبـــد الملك بن مروان .

وقال ابن هشام فى السيرة « وحدثت أن قريشا وجدوا فى الركن ـ ركن الكعبة ـ كتابا بالسريانية فلم يدروا ما هو حتى قرأها لهم رجل من يهود فاذا هو : أنا الله ذو بكة خلقتها يوم خلقت السموات والأرض وصورت الشمس والقمر ، وحففتها بسبعة أملاك حنفاء ، لا تزول حتى يزول أخشباها ، مبارك لأهلها فى الماء واللبن »(١) .

ويبدو من هذا أن بعض القصص كان فى صحف كتلك الصحف التى أشار اليهـا القرآن فى قوله تعالى « ان هذا لفى الصحف الأولى صحف ابراهيم وموسى ، وكان بعضها يروى مشافهة ، وربما سجلت فى مثل ما سـجلت فيه أيامهم وأحاديثهم .. عن غرام المنخـل اليشكرى مثلا وفتوة طرفة بن العبد ومغامرات الصعاليك ، وعرامة ذى جدن ، وكل هذه كانت معروفة وربما نقل عنها واحـد كالجهشيارى على ما يقول ابن النديم (٢) .

ويروى ابن هشام أن النضر بن الحارث كان من « شياطين » قريش الذين آذوا الرسول « وكان قد قدم الحيرة وتعلم بها أحاديث ملوك الفرس وأحاديث رستم واسفنديار ، فكان اذا جلس رسول الله وحذر الناس ما أصـاب قبلهم من الأمم خلفه فى مجلسـه اذ قام ثم قال : أنا والله يا معشر قريش أحسن حديثـا منه ! ثم يحدثهم عن ملوك فارس ورستم واسفنديار » .

على أى حال يمكن أن يقال ان العرب منذ أشرق عليهم نور الاسلام كانوا يقصون ، والرسول نفسه اعتاد أن يقص وان يكن أبو طالب المكى فى كتاب « قوت القلوب فى معاملة المحبوب » يحكى خبرا يبين فيه أنه عليه السلام كان يرى القصة علما لا يضر الجهل به (٣) ، كما يحكى خبرا آخر مؤداه أن على بن أبى طالب عدها ـ أيام الفتنة ـ احدى البدع فحمل عليها وطرد من المسجد الجامع فى البصرة كل القاصين ما عدا الحسن البصرى (٤) . ومن الجدير بالذكر أن هذا العالم الجليل كان يقص فى « مجالس الذكر » القصص الدينى ، وسـتظل تلك المجالس (٥) مقابلا

---

(١) السيرة ١ : ٢٠٨ والأخشبان جبلان فى مكة .

(٢) قال انه ألف كتابا سماه ألف سمر من أسمار العرب والعجم والروم بما نقـل من الكتب المصنفة فى الخرافات .

(٣) قوت القلوب ١ : ١٩٤ ، ١٩٥ « ط . المصرية سنة ١٩٣٢ »

(٤) قوت القلوب ٢ : ٢١

(٥) كان يحكى فيها جماعة من العلماء والنساك والزهاد أشهرهم عامر بن قيس وصلة ابن أشيم ومؤرق العجلى ومحمد بن واسع وفرقد السبخى وعبد الواحد بن زيد وموسى ابن سـيار الأسوارى . وهـذا الأخير كان يقص القصص القرآنى بالعربية والفارسـية جميعا .

لضرب آخر من مجالس اللهو تحكى فيها حكايات التسلية وقضاء الوقت ويلعب الخيال الدور الأكبر فى كل ما يقال ، ولعل كتابى وهب بن منبه وعبيد بن شرية — التيجان وأخبار عبيد بن شرية الجرهمى — حصيلة النوع الثانى وان كنا لا نزعم أن ما فيها يصور طبيعة القصص الخيالى فى القرن الأول الهجرى ، لسبب واضح هو ان ما فيهما دون فيما بعد وزيد فيهما وحذف منهما شيء وشيء !

وقد أقبل القرن الثانى الهجرى وفن القصة العربى يخطو بقوة وجرأة ، ولم يعد ثمة من يقف فى سبيله ، بل شجع عليه العباسيون ووجد — فى نهاية القرن — الأدباء الكبار الذين اهتموا به ، ومنهم الجاحظ ، كما امتد سلطانهم الى ما دون من كتب التاريخ حتى ليصبح تقليدا بعد ذلك أن تتضمن موسوعات التاريخ — على ايدى المسعودى وابن الأثير وابن الجوزى ونحوهم — كثيرا من القصص العجيبة التى يمتزج فيها التاريخ بالأساطير ، وأذيعت من ثم حكايات المردة والشياطين ومفارقات الجن فى ثوبها الفارسى والهندى، كما اذيعت حكايات الحيوان التى ظهرت فى كتاب « كليلة ودمنة » المشهور . واكبر الظن أن هذا الكتاب صياغة عربية لحكايات رددها اقليم العراق — لا سيما فى البصرة التى سميت بأرض الهند — وأعاد كتابتها عبد الله بن المقفع ، وهذا بالطبع لاينفى أن بعضها ورد فى السنسكريتية.

وفى نهاية القرن نفسه — تقريبا — ترجمت من الفارسية « الف ليلة وليلة » وكانت باسم « هزار أفسانه » . قال محمد بن اسحاق على ما رصد ابن النديم فى كتابه المسمى بالفهرست « أول من صنف الخرافات وجعل له كتبا وجعل بعض ذلك على السنة الحيوان الفرس الأول . . . ونقلته العرب الى اللغة العربية وتناوله الفصحاء والبلغاء فهذبوه ونمقوه وصنفوا ما يشبهه ، فأول كتاب عمل فى هذا المعنى كتاب هزار افسانه ومعناه ألف خرافة ، وكان السبب فى ذلك ان ملكا من ملوكهم كان اذا تزوج امرأة وبات معها ليلة قتلها من الغد ، فتزوج بجارية من أولاد الملوك ممن لها عقل ودراية يقال لها شهر زاد فلما حصلت معه ابتدأت تخرفه وتصل الحديث عند انقضاء الليل بما يحمل الملك على استبقائها » (١)

وبابتداء القرن الثالث الهجرى يبدأ العصر الذهبى للقصة ، ويتسع الخيال فيها ، وتسهل لغتها وتلين ويعتريها الخطأ . بل ان الف ليلة وليلة التى تجرد لها الفصحاء — على ما ذكر صاحب الفهرست — تصبح صورة للانحراف اللغوى فى هذا العصر . وكان لابد من أن يقرع ناقوس

---

(١) الفهرست ٤٢٢ ، ٤٢٣ « ط . التجارية سنة ١٣٤٨ » والكتاب نفسه وضع سنة ٣٧٧ هـ .

الخطر هؤلاء الذين كانوا يترددون على مجالس أهل الذكر من ناحية ، وهؤلاء الذين يهتمون بأسباب الثقافة العربية من ناحية أخرى ، ولهذا لم يكن مفر من ظهور هذا النفر الذى أخذ على عاتقه مهمة تنقية قصص العامة من الشوائب اللغوية والفنية ، وكانت هذه القصص تجذب النسوة والغلمان والجهال بدرجة تثير السخط والمخاوف جميعا (١) .

وهكذا بدأت عملية التهذيب اللغوى فى بناء القصة الفنية ، وحمل لواء تلك العملية ابن دريد الشاعر العالم اللغوى صاحب الأحاديث المشهورة التى جمع بعضها أبو على القالى فى أماليه ، ونوه بها الحصرى فى كتابه « زهر الآداب » وكانت أساسا لمقامات بديع الزمان الهمذانى فى القرن الرابع الهجرى .

ومن المؤكد أن كثيرا من الدارسين الكلاسيكيين لايمكن أن يوافقوا على أن أحاديث ابن دريد — وبالتالى المقامات — من قبيل قصص العامة أو قصص التسلية . غير أننا ما دمنا نضع فى حسابنا عملية التخيل كفاصل بين القصة الوعظية التى تلقى فى مجالس أهل الذكر والقصة التى تلقى فى مجالس اللهو ، فانه يكون من الضرورى التسليم بفنية الأحاديث والمقامات على أساس انها قصص — فيها حدث متطور ونهاية محددة — بغض النظر عن التلقينية اللغوية التى تبدو كما لو كانت من أهم الأهداف .

ومع ذلك فثمة دارسون يسلمون بأن مقامات بديع الزمان قصص عامة عن الكدية ، كتبها عربى متعصب لعروبته ، وان يكن ثمة مستشرقون يرون أن بديع الزمان استوحاها من الفارسية والسنسكريتية وبعض حكايات الكتاب المقدس .

وقد يكون تحول القصة عند بديع الزمان على ذلك النحو التلقينى ضربا من الحرص على لغة القوم — ولا سيما أن موضوعها الكدية يخلق تناقضا بين الشكل والموضوع — وقد يكون تجاوبا مع القصص العامى، الا أن الشىء الذى لا شك فيه أن كل ما فى المقامات مخترع ، وأصبحت شخصية بطلها — أبى الفتح الاسكندرى — بطلا من أبطال القصص المشهورة يقف جنبا الى جنب معأحدب فيكتور هوجو وأبله دوستويفسكى وغيرهما ، ويروع قارئيه بمغامراته وذكائه ولباقته وسعة حفظه للأشعار والطرائف .

---

(١) يحكى أن سفيان بن حبيب لما دخل البصرة وتوارى عند « مرحوم العطار » قال له مرحوم : هل لك أن تأتى قاصا عندنا فتتفرج بالخروج والنظر الى الناس والاستماع منه ! فخرج معه الى صالح المرى على تكره — كما يقول الجاحظ فى كتابه البيان والتبيين — كأنه ظنه كبعض من يبلغه شأنه من قصاص العامة .

ومهما يكن من شيء فقد ظهر كثير من القصص والحكايات والطرائف في هذه الفترة من تاريخ المسلمين ؛ وكانت عند الغربيين عصر ظلام يعيشون فيه عالة على الثقافة اللاتينية على ما يدل عليه تاريخ القرنين العاشر والحادي عشر الميلاديين .

ومن أشهر كتب القصص والأخبار « كتاب اعتلال القلوب في أحاديث المحبة والمحبين » وهو قصص عن عشاق العذرية والعرفية وضعها أو جمعها ابو بكر محمد بن جعفر الخرائطي السامري المتوفى سنة ٣٢٧/٩٣٨ .

و « كتاب الفرج بعد الشدة » الفه أبو على المحسن بن على التنوخي المتوفى سنة ٣٤٢/٩٥٣ في صورة نوادر وحكايات قيل أن بعضها لأبيه . وقد هذبها بتصرف محمد عوفي في « جامع الحكايات وجوامع الروايات » ثم رفعه الى أحد سلاطين الهند في القرن الثالث عشر الميلادي ، وترجم الى الفارسية والتركية أيضا . وقد حاول « لوزن » في مجلة الساميات الألمانية أن يربط بين احدى قصصه ورواية الشاعر الألماني « جوته » المسماة « عروس كورنت » بالرغم من اختلاف البواعث في كلتيهما على ما لحظ بروكلمان في كتابه « تاريخ الأدب العربي » .

و « رسالة الغفران » التي كتبها أبو العلاء المعرى المتوفى سنة ٤٤٩/١٠٥٧ مصطنعا أسلوب المقامة من ناحية ومضيفا أبعادا عميقة في التصور القصصي من ناحية أخرى .

و « حي بن يقظان » التي الفها محمد بن عبد الملك بن طفيل المتوفى سنة ٥٨١/١١٨٥ مقتربا جدا من القصص العالمي الذي يحتفظ بمتانة البناء برغم كثرة الآراء الفلسفية والأفكار المجردة .

واثر القصتين الأخيرتين في الآداب العالمية اكبر من أن ينكر ولا يعدلهما في ذلك سوى المقامات التي خططت لقصص الشطار عند الأسبانيين بصفة خاصة ، وقد نشير الى ذلك تفصيلا فيما بعد . ونكتفي هنا بأن نسرع فنقول ان ازدهار القصة العربية على هذا النحو لم يحفظ لها عناصر البقاء ، فذوت واستيعض عنها بالسير الشعبية التي شهر منها « الأميرة ذات الهمة » و «عنترة» و « سيف بن ذي يزن » وهذه ستؤثر في القصص التاريخي الذي عرف من أقطابه في عصرنا جرجي زيدان ومحمد فريد أبو حديد .

***

ويحسن هنا أن ندع القصة العربية القديمة لنجول جولة سريعة مع القصة عند الغربيين ، وهنا نقول انها تبدأ في مرحلة تعقب الشعر

الملحمى عند الاغريق . فنرى « لونجس » مثلا يكتب « دافنس وخلوا » فى القرن الثانى للميلاد ، وتنتقل الى الاداب اللاتينية حتى تظهربجنوبى ايطاليا فى القرن الثالث عشر قبل أن يكتب بوكاتشيو « الديكاميرون » أو حكايات الصباحات العشر (١) محتذيا فيها « ألف ليلة وليلة » .

فى تلك الفترة ظهرت il-novellino وكتب فرنسيسكو دى باربرينو « ١٢٦٤ ــ ١٣٤٨ » روايته Documenti d'amor وكانت أناشيد المفاخرة وأشعار الملاحم قد انتهت بانتهاء عصر العقيدة الصارمة والفتوة المفعمة بالرجولة ، وبدأ عصر الحب والدعة والبحث عن الأخبار التى كان بعضها يعتمد على حوادث الحروب الصليبية . واضحت أوربا تمر بما يمر به العالم العربى من وقوف مستطيل عند النوادر الشعبية المنمقة التى لم تكن مجموعة فى المؤلفات الكلاسيكية والتى ترعرعت فى « شمبانيا » و « بيكاردى » .

على أنه فى سنة ١٤٥٠ عرفت فرنسا الرواية بالمعنى الذى أبعدها عن حكايات الشعب وخرافاته(٢) ، وبعد ذلك بقليل أى فى سنة ١٤٧٠ كانت بريطانيا تعالجها على يد كاتبها الكبير سير توماس مالورى Malory (٣) ، وظلت غارقة فى المحسنات البديعية وتتخللها الأشعار كالقصص العربية تماما ، الى أن ظهر النثر العلمى السهل فى القرن السابع عشر . وأما روسيا فلم تنشط لها الا منذ ظهر جوجول وخلص القصة الروسية من ربقة سير والتر سكوت الذى مات سنة ١٨٣٢ ، فهيأ فرصة الظهور للواقعية العنيفة على يد تورجنيف ودوستويفسكى وتولستوى . وتولستوى .

وهنا نقول ان اطار القصة كان يتسع ويضيق ، وكان يجد على الأيام طريقه الى التحديد ، بحيث يصبح علينا أن نفرق بين القصة

---

(١) هى عبارة عن مائة حكاية يحكيها عشرة أشخاص حصرهم الشتاء فى أحد أديرة « البرانس » وذلك بعد أن تحطمت جسور العبور فوق النهر الذى يعترض الطريق وقيل انه يحتاج لاصلاحها الى عشرة أيام . فتشاغلوا بالقصص ، وراح كل واحد منهم يحكى حكايته كل صباح ، ويأتى فيها بأعاجيب تشبه ما فى « ألف ليلة وليلة » . وقد اقتبس منها شيكسبير ولسينج وتشوسر بعض أعمالهم ، وحقق الشبه حديثا فى الأحداث المذكورة واطارها فى « الف ليلة وليلة » للدكتورة سهير القلماوى .

(٢) الواقع ان هذا ليس التاريخ الحقيقى لظهور الرواية فى فرنسا بشكل عام ، فقد تأخر ظهورها الى ما بعد الثورة الفرنسية مع ظهور بعض قصص أهمها « الأميرة كلبف » و « العلاقات الخطرة » وهما مثقلتان بالصنعة الاسلوبية .

(٣) فى عام ١٤٨٤ قدم الناشر والمترجم الانجليزى كاكستون Caxton كتاب مالورى Morte d'Arthur يسرد فى أسلوب رائع مجموعة الأساطير التى اتصلت بذلك الملك ، ولا يزال الكتاب يقرأ الى الآن بشغف كبير ــ راجع A Short History of English Literature; P. 144.

القصيرة short story والقصة الطويلة novelette والرواية novel التى يقابلها عند الفرنسيين roman وهى تختلف عن قصص الرومانس romance الذى لا يمت بصلة للواقع .

ويمكن أن نكتشف الفرق بين تلك كلها اذا قلنا ان الرواية عبارة عن سرد نثرى أساسه الأول حوادث يصف المؤلف من خلالها قطاعا طوليا من الحياة . فتختلف من ثم عن القصة القصيرة التى تحلل موقفا عرضيا من الحياة نفسها ، فيصلح منهجها الفنى فى كتابة فصول الرواية واحدا واحدا ، ولا يجوز العكس . وأما القصة الطويلة — وتسمى الرواية القصيرة — فهى وسط بين الرواية والقصة القصيرة ، وان يكن ثمة من يجعل لها شكل الرواية ومحتواها وحكمها الفنى .

ولعل كثيرين من الكتاب لا يذهبون مذهبى فى هذا التحديد ، ويأخذون بمفاهيم أ . فورستر أو ريتشارد ستانج أو ارنست بيكر صاحب « تاريخ الرواية الانجليزية » . الا أنهم من غير شك يوافقوننى على أن ذلك التحديد لم يظهر بشكل جدى الا منذ القرن الثامن عشر الميلادى (١) ، وأن فنون القصص ترجع فى معظمها الى ما أثر عن الاغريق والعرب جميعا . وقد سارت مع سير الأيام متكئة على مغامرات الفرسان وخرافات كليلة ودمنة وأعاجيب ألف ليلة وليلة !

واذا كنا نحس بصعوبات تعترض أى محاولة لتحديد مفهوم الرواية وفصلها عن غيرها من فنون القصص ، فاننا نقول ان تلك الصعوبات تبدو أكثر تعقيدا لو أشرنا الى استعداد الرواية للاشتباك مع غيرها من الفنون الكتابية . فهى قد تستحيل مسرحية أو شيئا كالمسرحية اذا طال فيها الحوار وقصر الوصف ، وهى قد تكون ترجمة ذاتية اذا جعل الكاتب ذاته فقط الشىء الذى يفضل اظهاره ، وهى قد تصير بحثا اذا تغلب الوصف على الوسائل التى يمكن أن تستغل فى التبرير أو التفسير(٢) وربما تصبح ملحمة فتصاغ شعرا ، أو شيئا يشبه المقامة

---

(١) لايعنى هذا مطلقا انه كان للقصة شأن كبير فى المجتمع . ان ريتشارد ستانج فى كتابه « نظرية الرواية الانجليزية » يقرر أن الروائى الانجليزى لم يكن يعتبر نفسه فنانا وأن الناقد كان لا يهتم به الا بمقدار ما ينشره عنه فى المجلات . وقد يخالف هذا ماكان يحدث فى فرنسا ، فان نقد القصة فيها كان يحظى باهتمام فئة معينة من الدارسين وكتب فلوبير نفسه فى نقد الرواية وأسلوب كتابتها .

(٢) لعل رواية جين اوستن « كبرياء وهوى » التى كتبتها ١٨١٣ تمثل النوع الأول ، ورواية جوته « آلام فرتر » تمثل النوع الثانى ، ورواية والتر باتر «ماريوس الابيقورى» تمثل النوع الثالث .

مثل Milesian tales الغرامية التى كتبها أريستديس الملطى فى القرن الثانى قبل الميلاد .

وفى هذه الحال يصبح كل ما كتبه فورستر وبيكر وستانج وبيرسى لابوك عن البناء الروائى وعن نقده سبيلا الى تقديم فرضيات يسهل معها التخلى عما نشترطه فى الرواية التقليدية . بل قد نستطيع وشيكا أن نصل الى مشمولات من المعرفة لم يكن لنا بها الف فى كتابة أى واحد ممن ذكرنا ، وتلك نتيجة مباشرة لتنوع سمات القصص واختلاف وجهات النظر فيه ، ولا سيما فى هذه المرحلة الحرجة من مراحل تطورنا الانسانى العظيم .

على أن الواضح فى هذا كله أن الروائى كان يعرض حوادث قصته بطريقة مباشرة مرتبا اياها بحسب المنطق الزمنى المعروف ، وكان يجنح الى التسهل كأنطونى ترولوب (١) ، وسليم البستانى (٢) ، وأحيانا يعمد الى نقل آرائه فيها ومناقشتها كتوماس لوف بيكوك (٣) والدوس هكسلى(٤) ، واكتشف صموئيل ريتشاردسون — مصادفة — أن الرسائل هى خير وسيلة يمكن بها تحليل عواطفه فى الرواية وكان ذلك فى القرن الثامن عشر(٥) فاستغلت استغلالا طيبا ولا سيما عند دوستويفسكى المعلم الكبير . ثم كان أسلوب المذكرات ، واليوميات طريقة مبتكرة لجأ اليها القدماء ، وقد ظهرت بوضوح عند لامارتين وجوته ، وفى آدابنا كتب بها توفيق الحكيم « زهرة العمر »

---

(١) روائى انجليزى ولد سنة ١٨١٥ ومات سنة ١٨٨٢

(٢) هو ابن المعلم بطرس البستانى « ١٨٤٧ — ١٨٨٤ » واشترك معه فى وضع دائرة المعارف ، وله كتب فى التاريخ الى جانب اشتغاله بالقصص ، وأشهر رواياته « قيس وليلى » و « زنوبيا » و « الهيام فى جنان الشام » .

(٣) Thomas Love Peacock هو روائى انجليزى شاذ الخيال ميال للسخرية « ١٧٨٥ — ١٨٦٦ » وكان معاصرا لوالتر سكوت فأخمله كما كان صديقا لشلى ، غير أنه خطط سبيلا جديدا فى الرواية لالدوس هكسلى A Short Hist. of Eng. Lit. P. 158.

(٤) Aldous Huxley وهو أخو جوليان هكسلى البيولوجى العظيم ولد سنة ١٨٩٤ وعكف على دراسة العلم والفن وقرأ د. هـ . لورانس وتأثره كما يعتبر ناقدا موسيقيا بارعا ، وأشهر مؤلفاته القصصية « بعد النار المصطنعة » و « المعزوفة » والاخيرة فاشلة كرواية ولكنها كتاب فكرى ضخم فى نقد الطبقة الاجتماعية العالية التى لا عمل لها .

(٥) A Short History of English Literature; P. 130. والمعروف أنه ولد سنة ١٦٨٩ ومات سنة ١٧٦١ وكان يمتلك مطبعة ولم يدخل جامعة كذلك لم يتبع أصول الكتابة الفنية كما عرفها عصره .

نحن لا نحصر . وانما نضرب الأمثلة . وان كنا نعتقد أن ما نستهدفه من تطبيق — بعد — سيتضح دون الافاضة فى التعديد . وعلى ذلك نقول ان الرواية حتى وفاة جيل الكبار من روائيى القرن التاسع عشر — وبعضهم قضى فى القرن العشرين — كانت تشكل مادة قوامها الحكاية ، وتتوقف نتائجها على السرد والسياق . وتحرك الشخصيات وتطورها . ولكن الملاحظ أن الروائيين جميعا كانوا بلا استثناء يعنون بالحكاية بطريقة تجعل « أسرار » الصنعة مما لا طائل وراءه . فالحكاية كما يقول فورستر هى العمود الفقرى . وتبدو أهميتها فى حالة تعقبنا ما يعده المؤلف لأناكارنينا أو للأبله أو للأحدب أو لبطل شهر زاد حين يدركها الصباح فتسكت عن الكلام المباح .

صحيح أن التجربة الانسانية ربما كانت عادية . وصحيح أن المؤلف قد يكون بارعا فى الأسلوب ، ولعل واحدا يروعنا بشخصياته ، ولعل آخر يبهرنا بمواقفة الشعريه .. غير أن الحكاية بعد ذلك تظل الدعامة الأساسية ، ويضفى عليها الزمن السائر الى أمام — بمنطق الحياة المعروف — رسوخا ما بعده رسوخ . ودعنا بعد ذلك من وجوه الخلاف التى تظهر فى تناول الروائيين ، بحيث يبدو تولستوى مثلا غير ديكنز ، ويبدو هذان غير الأمريكى هنرى جيمس وفوكنر ، كما يبدو تيمور والشرقاوى ونجيب محفوظ وطه حسين غير هؤلاء جميعا . لكن تجمعهم قوانين الحبكة Plot التى كانت تضع الشكل الروائى فى تركيب متماسك يدبر فيه الحدث والشخصية والزمن — داخل عمليات السرد — الوانا من التشابك والتعقد والأسرار ، وتتولى الحبكة الشرح وازالة الغموض بحيث يبدو الفنان خالقا يحرك ويأمر ويفسر ، والقارىء أمامه قاصر مبهور يسأل : لماذا ؟ بعد أن يسأل : ثم ماذا ؟

فثمة مجموعة من الحوادث تخضع لمنطق الزمن ، ويكون هذا الزمن هو تلك الآلة التى يعلق بها البطل أو الأبطال . وفى مسارات الغموض ومثارات التساؤل يكون التشابك ، ثم تتشكل هيئة الرواية فى وجهها المنطقى المعروف .

فعل هذا الجميع .. حتى دوستويفسكى ، الذى حاول أن يحطم ذلك الشكل الرتيب المطرد فثار عليه من ثار ، وأتهمه تولستوى بالجنون ولم يفهم « تكنيكه » الا كبار القرن العشرين .

***

ولكن الى أى حد نستطيع أن نقبل هذا الكلام فى حدود قصة القرن العشرين ؟ ألم يكن ثمة طفرات فى هذا القرن غيرت ملامح الفن القصصى

أكثر من مرة ، بحيث أصبحت القصة القصيرة فى نهاية الأمر كأنها قصيدة شعر ، بينما صارت الرواية عملا يحار المرء فى تقنينه ؟

لنضع أمامنا أعلاما على الطريق ...

هنرى جيمس وهنرى ميلر ودافيد هربرت لورنس وتوماس هاردى وصمويل بتلر وجيمس جويس وهيكل وسليم البستانى ونجيب محفوظ وباسترناك ومحمود طاهر لاشين والمازنى وسيمون دى بوفوار وابراهيم رمزى ونابوكوف .

اسماء لامعة ، ولكن فى سماء القصة أسماء أخرى تبرق ، فان سكت عنها فلأننى لا أبغى حصرا كما قلت . فضلا عن أن فنانين كسومرست موم وفورستر ولوى فردينان سلين وبيرل باك ومحمود تيمور ويحيى حقى يظهرون بملامحهم الفنية العامة عند غيرهم . وكان الشكل الروائى عند أولاء وهؤلاء — مع بدايات القرن العشرين — يتعرض لهزات مختلفة ، بعضها راجع الى احساس الفنان بضرورة التسليم بأن المحتوى هو الذى يحدد ملامح الشكل ، وبعضها راجع الى التقليد ، وبعض ثالث يرد بسهولة الى الرغبة فى التحرر من التقليد .

كان هنرى جيمس مثلا يبحث عن شكل جديد(١) كما بحث عنه قديما لورنس ستيرن فى روايته « حياة تريسترام شاندى وآراؤه The life and opinions of Tristram Shandy ومحمد حسين هيكل يريد أن يضع معالم القصة المصرية الصميمة ، بينما راح المازنى فى محاولاته لاكتشاف الروح المصرى يحاول أن يتحرر من الشكل الذى نقله هيكل عن بول بورجيه واميل زولا ، ودعمه تيمور بملامح موباسانية .

على أننا نلاحظ بوادر عدول عن المقاييس الأخلاقية التى أشاعها الفكتوريون فى العالم ، وأثرت فى الأعمال القصصية . وقد اشترك النقاد مع الأدباء فى التعريض بهم ورموا حشمتهم بكل نقيصة ، ونرى جيمس جويس فى روايته « يوليس » Ulysses يخمل على أكثر من قيمة فنية وأخلاقية ؛ فهو يصطنع قالبا لم يكن للرواية به عهد . وهو يضمن هذا القالب عفنا كما يقول الأخلاقيون ، وفاوستية كما يرى المعتدلون ، واضطرابات مرضية كما يذهب النفسيون ، وفلسفة انسانية كما يؤكد محبوه . والكاتب بين كل أولئك يثور على العقل ، وينسحب انسحابات دوستويفسكى ويسلم بالانهزام .

---

(١) فى القصة الحديثة لفردويك هوفمان ترجمة بكر عباس «ففى حالة الحوار الدقيق اخذ يحول القصة الى مسرحية من نوع جديد » صفحة ٣١ ويحسن قراءة رواياته التى كتبها فى بدايات القرن العشرين وهى السفراء The Ambassadors وأجنحة اليمامة The Wings of the Dove والزهرية الذهبية The Golden Bowel

ومثل هذا أو نحوه يقال عن لورنس : فالزعازع التى عصفت به ، وشعوره بالمطارده والاضطهاد ، وسقطاته المستمرة فى الحياة ٠٠ كل أولئك دفعـــه الى التورط فيما تورط فيه جويس – وان حفظ لرواياته شكلها الكلاسيكى – بل انتهى الى أن يصدر بانتاج لا يزال الى الآن يصادر فى بعض المجتمعات ٠

والاثنان يذكران بهنرى ميلر ٠٠ فنان الجنس الكبير الذى قال عنه لورنس داريل بعد أن قرأ روايته « مدار السرطان » به يبدأ الأدب الأمريكى وينتهى ، وقد وضع هذه الرواية – التى نشرت لأول مرة فى باريس سنة ١٩٣٤ – فى صف مع « موبى ديك » ٠

هذا الرجل الذىيؤمن بفن دوستو يفسكى ، الضائع ، المنفى ، المصادر فى كل مكان كما تقول مارى ماكارثى . . .

هذا العملاق الذى يصدم القارىء لأنه ضده ، ولا يكتب الا عن مخازيه ويختـــار النمـــاذج التى تعيش فى عفنها لأنهـــا موجودة فى كل مكان كاليهود . . .

هذا الرجل الذى أقلع عن الكتابة لأنها تعجز عن أن تقدم الأثر الجميل كما يقدمهالرسم ، وهو رسام ٠٠٠

أقول هذا الرجـــل أحس وهو يخوض تجربته العنيفة أنه حبيس أساليب الكلاسيكين ٠٠ فانتفض ، ومزق ، ودمر ! رأى اللغة تعوقه فوضع لغته الفنية بألفاظها وتركيباتها ، بل لقد جعل الكلمة أساسا فى التعبير وليس الصورة ، ومضى كما شاء له فنه أن يمضى ٠٠ يسرد ، ويصف ، ويعـــدل عن ذلك بتقريرات ، ولا بأس اذا نبه قارئه الى أشياء ، وربما اصطنع شيئا يشبه المذكرات ، بل ربما استطرد الى لا شىء !

وتوماس هاردى نمط مخالف ٠ رائد ، ولكن فى حدود ما وضع ، فهو فى القرن العشرين بقايا ديكنز من بعض الوجوه ، وهو مع غيره من السلف يدافع عن حضارة الريف الانجليزى ٠ بل قد يبدو من وجهة نظر انجوس ويلسون – الروائى المحدث – جدارا يصد الأفكار التى توردها فرنســا وأمريكا ، ولهذا فهو قوة وتكنيكه قوى لأنه ثابت ولأنه فى مجموعه لا يخرج عن تكنيك العظام ٠

واذن فالأمر بين بين ، وهذا هو ما حدا بستيفن ســـبندر الى ان يقول « هناك روائيون يكتبون اليوم كما كان يكتب الفيكتوريون ولايستطيع أحد أن ينكر ما يفيضون به من حياة حقيقية » (١) .

---

(١) Two Landscapes of Novel; P. 119. (The Penguin New Writing, No. 25).

ومهمـا يكن من شيء فقـد كان للرواية قواعد التزمت بدقة طوال القرن التاسع عشر باسم العلم ، وبدأ جيل الكبار من القرن العشرين ـ وسأجعل الحرب العالمية الثانية فاصلا بينهم وبين الشباب ـ يتحرر منها ، ويقفنا ستيفن سبندر ـ فى دراسـته « صورتان للرواية » ـ على وجوه خلف تتناول الشكل والمضـمون أو تعرض للصنعة والأفكار عنـد التولسـتيين والديكنـزيين والبلزاكيين فى جانب ، ومـدارس بروست وفرجينيا وولف وهنرى جيمس وجيمس جويس فى جانب آخر . ولكن نقل آرائه يصرفنا عما أخذنا به أنفسنا من تحقيق وجهـة النظر الخاصة ، بل لعلى أفيد أكثر لو استعنت بكتاب بيرسى لابوك الذى وضـعه عـام ١٩٢١ باسـم « صناعة القصة » The craft of fiction فهو استاذ التكنيكيين بحق ، وأبعد ما يكون عن المتحيزين من أصحاب المبادىء هذه الأيام ، الا أننى أحتفظ بحقى فى الاعراض عنه مادمت قد وضعت بين يدى هذا البحث مشكلة الحبكة وعلاقتها بالزمن والبطل داخل عمليات السر أساس المناقشة فى الشكل .

فاذا نظرنا الى الرواية الجيـدة الصـنع the well-made novel فى تلك الفترة لاحظنا أن الحبكة لم تعد تشرح تماما الخطة ذات الثلاث الشعب : التشابك ، التعقد ، الحل ! وانها قد تحطم الزمن أو تؤلهه فالأمر سواء ، والبطل عادى ليس كمدام بوفارى او أنا كارينا أو جان فالجان أو كازيمودو .

فلوى فردينان سلين يغير شكل الرواية المنطقى ، ويفعل فعله اندريه جيـد . بل ان جيـد فى « المزيفون » عندما يتفاوض مع نفسه شاجبـا الأسلوب الكلاسيكى ، تبدو روايته مفككة من بعض الوجوه ، فبينما نراه يصف الكثير ويشرح أى شيء ، اذا هو يقف فجأة فى سلبية غريبة ويقدم مذكرات احدى شخصياته لتتولى « الحكاية » بلا وجهة نظر خاصة .

واكثر تحررا منهما هنرى ميلر الذى كانت روايتاه « مدار السرطان » ثم « مدار الجدى » مثار جدل من حيث انه حطم فيهما الشكل النموذجى بما ينص على بداية ووسط ونهـاية ، وأعرض عن القوالب الأسلوبية المتوارثة ، وغاص فى الأعماق ليؤكد المضمون الجديد !

على أن كل ذلك لا يدل على شيوع هذه الظاهرة ، فقد كان ثمة جزر ومد الى أن وقعت الحرب العالمية الأخيرة ، واذا أسطورة الحبكة بما يتبعها أو بما يتصل بها تذهب بددا . بل اذا البناء الروائى كله يتصدع عند اكثر من كبير ، فيصدر الشباب على النحو الذى تصدر به قصيدة اليوم

أو مسرحية اليوم ، واصبحت الحيرة تدفعهم الى لون من القلق الوجودى .
فكانت النتيجة أن الروائيين في فرنسا - مثلا - ينحون نحو سيمون دى بوفوار في « الماندرن Les Mandrins» والروائيين في أمريكا - ولا سيما في الجنوب - لا يحتذون فوكنر في « الصوت والغضب » (١) فحسب ، وانما يضيعون كل القواعد التى شكلها هنرى جيمس بمنطق أوائل القرن العشرين ! وفي العالم العربى يدع نجيب محفوظ كل ما شيده الى مثل صنيع فوكنر أحيانا وكامى أحيانا أخرى ، وكان أكثر ايغالا منه فى ذلك سهيل ادريس ولا سيما في روايته « اصابعنا التى تحترق » .

وقد يظل ما أعنى غامضا ، وفي هذه الحال لا أجد الا أن أقدم ما قيل فى أحد المحدثين عساه يلقى مزيدا من الأضواء . أما هذا المحدث فهو ايرون شو ، وقد أصدر في سنة ١٩٤٨ رواية بعنوان « الأسود الصغيرة » استهدف فيها أن يحقق ايديولوجية انسان القرن العشرين . الا أن نقاده آلموه حتى لقد قال فيه فريدريك هوفمان « ولعل أسوأ خطأ في الكتاب - يريد الرواية - هو عدم السيطرة على التفصيلات واستعمالها بصورة منظمة ، ثم أن تنوع الأسلوب والتركيب دليل آخر على ضعف العقدة فى الكتاب ، فان فيه اسرافا في كل شىء سوى احكام الشكل ووضوح القصد » (٢) .

ولست أدرى كيف يتفق ما لخصه من طعون مع زعمه بأنه يحكم الشكل ، الا اذا كان يقصد بذلك انه نجح في رسم شخصياته .. من اليهودى نوح الى كريستيان ديستل الألمانى ! ولكن العجيب أن نجاحه هذا كان وليد رغبة عارمة فى تخطيط يشبه تخطيط شتاينبك ، فانتهى الى الاضطراب واختلطت الأحداث عنده .

والمسألة على اية حال تقفنا على تفاوت نظر النقاد الى الروائيين الآن ، فبينما كنا لا نجد اثنين يختلفان حول دوستويفسكى أو جوجول أو فلوبير ، أصبحنا نجابه بعشرات الآراء المتناقضة حول فنان واحد . فكامى مثلا قمة عند طائفة ، وعند طائفة أخرى مفكر اقتبس من سارتر ، وتراه طائفة ثالثة في « ماندرن » سيمون دى بوفوار أخذ منه وهو يكتب الغريب والسقطه فى حين تقتصد طائفة رابعة فتجعله بين بين .

واذن فنحن لا نزال نعيش تجربة لم تختمر آثارها بعد . نحن نمر فى ازمة يعبر عنها الناقد تماما كما يعبر عنها المؤلف ، ويقع ازاءها الشيوخ فى الحيرة نفسها التى تجتاح الأديب الشاب .

---

(١) يجب أن نقول انه يستعمل فيها « تيار الوعى » مثلما فعل جويس فى يوليس.
(٢) القصة الحديثة ترجمة بكر عباس ٢٩٥

اقول نحن نمر فى فترة تفرض طبيعتها الا يعطينا اى عمل فنى نفسه بسهولة . فهى فترة معقدة ، حرجة ، كل شىء فيها يختل لحظة محاولة استكناهه . فان قوانينه التى اتفق عليها دمرتها الذرة وتعادل الطاقة والمادة ، وانهار الفهم الرياضى التقليدى فانهارت كل القيم المتوازنة !

ثم انتهى الأمر الى أن أسس هذا العالم – التى ظن يوما أنها ثابتة – اصبحت تتحرك بالسرعة التى يقطعها صاروخ الفضاء الى القمر . وهكذا يضطر انسان هذا الجيل الى أن يعيد النظر فى موقفه من نفسه ومن الكون جميعا ، ومن اى تقليد ، وازاء الحاجات التى لا يمكن أن تقاس بالمنطق المعقول أعنى المألوف .

لقد قلت فى مستهل هذا الفصل ان المحتوى هو الذى يفرض الشكل ، وأضيف الآن ان هذه البديهية تفرض بالتالى على الروائى ان يقدم شكلا يتناسب مع هذا المحتوى المعقد المتشابك الحاد الشديد الرفاهة العميق الانسانية .

من اجل ذلك تبدو رواية شكيب الجابرى « وداعا يا أفاميا » مثلا هزيلة اذا قورنت بواحدة من روايات نجيب محفوظ بعد « الثلاثية » .

بل اذهب الى ابعد من ذلك فأزعم أن نجيب محفوظ الذى استطاع فى ثلاثيته أن ينسق الحوادث بارتباط المسببات والنتائج على أساس الحبكة ورسم الشخصية فى حدود الزمن المنطقى . . هذا الروائى – كما ازعم – أحس أنه انتهى بعدها لأنه يناقض نفسه من حيث أن المضمون أكبر من أن يتسع له « الشكل » القديم ، وهذا سر ثورته الفنية فى أولاد حارتنا واللص والكلاب والسمان والخريف والطريق ثم الشحاذ .

الحكاية فى « اللص والكلاب » مثلا هينة ، فليس ثمة تفصيل يشبه تفصيلات فلوبير أو اميل زولا ، وانما هناك تفصيل آخر . سمه تفصيلا نفسيا أو سمه مونولوجا داخليا أو سمه تيار الوعى ، فليس شىء من ذلك يتعارض مع استدعاءات خياله على غير ترتيب ، وبلا تقيد بأى قانون . حتى عملية السرد نفسها ، كانت تتم بمختلف الضمائر ، وبوثبات حرة من الأعماق الى السطح أو من باطنه الى الحدث الجارى باطراد .

وتظهر قيمة هذا الشكل الفضفاض او المرن حين يقبل بسهولة – الى جانب شتى القيم الاجتماعية – وعيا حادا بأسباب الثقافة ، واذا كانت هذه تشكل ضربا من النشاط الذهنى فان أحدا لا يمارى فى جمالية هذا النشاط . بل بقدر هذا الجمال يعظم المضمون أو يقوى المغزى ، ويكون من ثم التجاوب المباشر مع القارىء دون ما حاجة الى الحبكة التى قد تنهض على محض فكرة سطحية !

وإذ نتعمق تفصيلات الشـــكل بعد هذا نجد « الرمز » يلعب دوره الخطير • وحين أقول الرمز أعلم أنه كان يستخدم فى الرواية الكلاسيكية ، غير أنه كان محدودا وبنحو اعتباطى فى معظم الأحـــوال ، أما عند نجيب محفوظ فهو يصـــدر بوعى ، وهو يأخذ مكانه بحيث يبدو كما لو كان انطلاقا من المادة أو هو جزء منها ان لم تكن علاقته بها جوهرية .

فاذا انتقلنا الى كاتب عربى آخر وجدنا سهيل ادريس أحق من غيره بالتقديم فى هذا البحث ، فهو بعد نجيب محفوظ أمهر روائى يقدم الشكل الجديد ، وقد صادف قراءتى آخر أعماله قراءتى لرواية سيمون دى بوفوار « الماندرن » فكان تقديرى لهما تقدير من يشعر بفداحة المسئولية ويريد أن يأخذ بيده أحد .

ان « أصابعنا التى تحترق » تلتقى مع رواية سيمون دى بوفوار فى أكثر من شيء ، فكلامى عنها يغطى أحيانا مساحات لسيمون ، الا أننى أحدس أن سهيل ادريس لم يصدر بروايته الأخيرة الا بعد أن أحس مشكلة الكاتبة الفرنسية الكبيرة ، وكانت هى مشكلته كرجل مثقف يريد أن يدلل على أن « المبدأ » أقوى الأمور كلها فى حياة الانسان . وقد وجد المفتاح فى « تكنيك » سيمون ، ورأى مثلها أن الدراسات الجادة للجو المادى المحيط بالبطل يجب أن يظاهره جو نفسى ، وبالمزاوجة المتعـادلة بينهما مع استغلال قضايا الجيل اسـتغلالا مباشرا كشف الحجب عن أشخاص فيهم ثراء وبطريقة لم يسبقه اليها كاتب عربى • فقـدم لنا عددا من النماذج البشرية كلهم مضيع ، ولكن القراء يجدون فيهم أنفسهم بكل ما يكتنفها من مشكلات !

لقـد انتهى سـهيل ادريس الى ما انتهت اليه سيمون دى بوفوار تقريبا ، وبانتهائه قضى على الشكل التقليدى للرواية العربية ، ونجح عن طريق الشكل الجديد المرن فى أن يبرز تجاربه فى قصة موقفية ، والأحداث التى تضمنتها مقياس لتقبل الشكل الجديد اى لون من الوان السرد . ولقد تضل فى هذا السرد الحكاية ، ولقد يناجى فيه ويتحدث ويقرر بمختلف الضمائر ، الا أنه لا يضيع الخيط الذى يربط بين اطراف المشكلة .

فاذا قارنا هذه الرواية ــ بعد هذا كله أو قبل هذا كله ــ برواية من روايات التقليديين كشكيب الجابرى مثلا أو طه حسـين فى «شـجرة البؤس» وجدنا الفرق كبيرا ، فعند التقليديين رصد طبعى وعند سهيل نقد مجتمعى . عند الأولين موضوعية مادية بمقدار ما يرضى القارىء ، وعند سهيل موضوعية علمية بمقدار ما يرضى هو • وعند التقليديين واقعيـة

تتحكم فيها الحبكة ويسيطر عليها منطق الزمن ، وعند سهيل واقعية يسيطر عليها العذاب الموقفى الذى لا يريد أن يتقيد بأى قيد .. واقعية يفرضها العجب المدمر ، والتحير الذى يبده الروح المؤمنة بالعلم والفكر والقضية .

واخيرا وليس آخـرا ـ كما يقولون ـ اصـل مسرعا الى نابوكوف الروائى الأمريكى الذى وضع « لوليتا » وحدد معالم مدرسة جديدة فى الفن يضرب فيها الكسندر تروكى صاحب « آدم الصغير » وباسترناك مؤلف « دكتور زيفاجو » ووليم باورز الذى قررت مارى ماكارثى أنه أحد مفاتيح القصة الجديدة .

انا لا اقول ان نابوكوف حدد بالضبط معـالم هذه المدرسة ولكنى اقول ان كتاباته ـ وهى ترسم صورة البطل المنفى الجوال ـ جعل الناس ينصرفون شيئا عن العمالقة من امثال سومرت موم والبرتو مورافيا ، واضفى على « البطل » ايجابية ، محددا كثيرا من العوامل السيكولوجية التى تعريه وتفضحه .

ربما نذكر هنا هنرى ميلر كأستاذ ورائد ، الا أن نابوكوف وهو يقدم لوليتا يؤكد صلاحية الرواية الجديدة للبقاء ، فلا يكفر بها كما كفر ميلر من زمن !

ولوليتا بعد كل هذا عمل فيه انكار شديد لكل النظريات التى تضع للرواية تكنيكها وتقرر شكلها . ان نابوكوف وهو يحطم بعض عقد الجنس فيها يحطم أطراف الحبكة التقليدية ، بل يعصف بها عصفا ويستبدل بها وعى المثقف وذكاء الفنـان الفطرى ! وجعـل حالة حلم اليقظـة أو الاستغراق فى الهواجس وسيلة من وسائل الحكاية . وقد تكون محاولاته المتقنة فى تيار الوعى راجعة الى جيمس جويس ، وقد تكون تحليلاته صدى مباشرا أو عكسا لآراء فرويد ، ولكن هناك تطورات أخرى تمت على يديه ، كاستغلال اللاوعى فى نقد العلاقة بين الرجل والمرأة ، وكاللجوء الى احصاءات الحكومة فى المجالين الاقتصادى والاجتماعى ، وكالاستعانة بقصائد الشعر ـ وقد تكون هذه رجعة الى وراء ـ وكقطع تيار الحكاية بمخاطبة عامل المطبعة !

أما التطبيق الشامل لأبحاث اللغة ، فقد يصلح أن يكون جزءا مهما من تكنيكه ، فهو يعرف قيمة الكلمة المفردة الموحية ، وهو يقدم ويؤخر فى عبارته لحاجة نفسية خاصة ، وهو ينحت أحيانا ليرسم الخطوط الدقيقة للبطل وهو ضائع فى الرحلة أو ضائع فى أحلامه بلوليتا . هو يفعل كل ذلك كأنما يرجو أن يبرهن به على أن التعبير باللغة من حيث

هى لغة يساوى تماما التعبير بها من حيث هى طاقة موحية أو صوره مؤثرة أو تقرير من تقريرات العلم .

***

عن هذه الطريق الوعرة نصل الى ما نريد . وهو أن المحدثين فى ايمانهم بأن جوهر الأدب الاعتراض وليس النقد فقط يضيق الشكل القديم باعتراضهم ، ولهذا فهم يحطمونه ويقدمون اللاشكل . ولما كان المحتوى يختلف عند الروائيين لاختلاف مواقفهم ، فستظل الرواية الجديدة متقلبة متغيرة الهيئة ، وسيظل الشكل القديم قائما . بل سيظل فنانو الغالبية هم سومرت موم وفرنسواز ساجان ويوسف السباعى وشكيب الجابرى وأجاثا كريستى واحسان عبد القدوس وربيكا وست والبرتو موزافيا ومحمود البدوى وأمين يوسف غراب وتيمور وعبد الحليم عبد الله .

واذ نعيد النظر فى تلك القائمة نلحظ ان آثار الماضين تأخذ بتلابيب من فيها ، فاذا هم اما من اصحاب العاطفية المرهفة Sentimentalism واما من أصحاب الاستخفاف المرير Cynicism وقد تتغلب على فريق منهم انطباعية لورنس Lawrence's impressionism وعلى فريق آخر تصورية دورثى ريتشاردسون Dorthy Richardson's imagism . غير انهم يبقون بعد ذلك أكثر استسلاما لاغراء الشكل القديم ، ومن يكتب القصة القصيرة منهم لا يؤمنون بالاطار الذى يدور فيه قاص طليعى كفاروق خورشيد — وهو من أصحاب القصة القصيرة — الذى يرفض الخضوع لمنطق التقليديات .

فكم يكون عناء النقاد بعد ذلك حين يريدون النظر فى قصة أو فى رواية ! شىء واحد يلزمون به انفسهم فى هذه الدوامة ، هو أن يسألوا : هل قدم العمل القصصى مضمونه أم كان لمجرد الامتاع ؟

(٤)

ولننتقل بعد الى التمثيلية ، ولنسمها المسرحية أو الدراما ، ولنقل أيضا أن بداياتها شعر ولكن النثر اليوم أصبح أداتها ، وان يكن بعضنا لا يزال ينظمها . واذا كان للقصة امكانات ضخمة لاخراج التجربة الانسانية الى حيز الوجود ، فللتمثيلية أو للفن الدرامى أكثر من قيد يعمل على اثارة العقبات أمام الفنان . وليس معنى ذلك أن المسرحيين يقصرون دائما عن التعبير ، ولكن معناه أن تعبيرهم يجب أن يتمسك بأسباب

الفن الدرامي الذى يرفض — في قيامه على الحركة والحوار — كل وصف حسى وأى سرد خطابى . وهذا ما ذهب اليه أرسطو حين فسر طبيعة المسرحية بأنها محاكاة لشخصيات تفعل ولا تحكى ، وكان سوفوكليس في رأيه يحاكى كما فعل أريستوفانس • كلاهما كا ن « يحاكى أشخاصا يفعلون » ولهذا قال بعضهم ان مؤلفاتهما « درامات لأنها تحاكى أشخاصا يعملون ويفعلون » (١) .

جوهر التمثيلية اذن « الفعل » the action وهذا هو المعنى الحقيقى لـــكلمة دراما(٢) • وتنبنى التمثيلية على طائفـــة من الحوادث الانسانية أو الأفعال مطردة أو يجب أن تطرد فى حلقات متتابعة ، ولا مفر من أن ترتبط الأفعال بالواقعين الخارجي والداخلى . بمعنى أن ثمة أفعالا خارجية تؤثر فى الشخصيات ، وأفعالا داخلية — وهى الصراع النفسى — تحدد ملامح هذه الشخصيات وفعلهم . ويمكن — ولو مؤقتا — أن نقول من هنا ان هذا التحديد قائم على قاعدة أرســطية تقرر أن القصـــة أو الأسطورة هى « مادة » الدراما ، وتصبح عنصرا أساسيا ما كانت قادرة على توليد عاطفتى الفزع والخوف فى نفس المتفرج . ومن الطبيعى أن يتغير هذا الأساس فيما بعد ، حتى ليصبح أحيانا المقدمة الفكرية المنطقة التى تخطط مسبقا الملامح الشخصيات وحركاتها . وسواء أكان هذا صحيحا أم ذاك فليس من شك فى أننا يجب الا ننسى أن العمل المسرحى — فى أى حالاته — ان هو الا تجربة انسانية تصوغها اللغة صياغة فنية خاصة •

واذا كنا نجعل بداية الدراما يونانية فليس ينفى هذا وجود مسرح فى مصر الفرعونية أو فى الهنـــد أو فى غـــيرهما ، فمن المؤكد أن طقوس العبادة فى العالم القديم كان يصحبها التمثيل . بل لقد ثار جدل حول الدراما المصرية وهل هى أسبق من دراما اليونان ، وانتهى الدكتور لويس عوض — بعد عرضه لهذا الجدل — بأن قال بوجود مسرح مصرى أقدم من مسرح اليونان ، وبأن هذا المسرح لم يكن مجرد حوار • وانما كان ثمة كهنة يمثلون ولهم خشبة هى مكان القداس فى المعبد ، بل لقد كان هناك « الميزانسين » وما يتبعه من اخراج واعداد لمكان التمثيل .

---

(١) فن الشعر ١٠

(٢) وهذه لاتعنى المسرح لان المسرح ان هو الا منصة ورموز تصويرية لايمكن ترجمتهــا الى لغة الحوار المصاحبة لحركة الممثل ، ولكن يجب ان نتذكر دائما ان الدراما والمسرح لايمكن فصلها الا من الناحية النظرية • . فالفعل الدرامى الذى بدأ مع الرقص قبل ان يرتد الى داخل النفس الانسانية كان يجب أن يتم على المنصة حتى قبل أن يضاف اليهــا البروسنيوم proscenium ليوهم بوجود الحائط الرابع الذى فصل الجمهور عن الممثلين فيما بعد •

وكان بطل المسرحية دائما « الانسان » وليس احدا معينا من المخلوقات . وحوالى القرن الثالث والعشرين قبل الميلاد مثلت تراجيدية أوزيريس امـام الجمهور فى بعضها . ومحجوبة الا عن عيون الكهنة فى بعضها الآخر .

معنى هذا أن نشأة التمثيلية يمكن أن تلتمس فى مصر . وهى تلتمس فيها عندما مثلت مأساة أوزيريس مؤمنة بالجبر وراغبة فى تمجيد البطل الخاطىء . وكان أوزيريس فى اساطير المصريين القدماء الها للخصب وزوجا لأخته ايزيس ، وللاثنين أخ ثالث هو « ست » اله الشر . ولقد دبر هذا المكائد ليتخلص من اخيه ، ثم ذبحه لتبكيه ايزيس حزنا ، ولم يخلصها من حزنها سـوى ابنها « حوريس » الذى طارد عمه حتى قتله فساد السلام أرض البلاد .

وكانت هذه التراجيديا تبدأ بموكب يمثل انتصارات اوزيريس قبل أن يمزقه ست ، وفى الموكب يسير الكهنة مكتنفين زورقا يحمل تمثال أوزيريس واسمه « تحمت » . ولما كان الاله مطاردا فى حياته فقد كان الموكب يتقدم جماعة من الأعداء يشتبكون مع المشيعين فى قتال ينتهى بانتصار تحمت ، فيدخل المحراب الأكبر بمعبد « أبيدوس » ليمثل الجزء المستور من الدراما ، فيقوم الكهنة باعادة مشاهد اغتيال اله الخصب المعذب والقاء أشلائه فى النيل . وهذا هو جوهر المأساة « وكأنما كان الكهنة يمثلون سيرة البطل قبل أن يضعوه فى مستقره الأخير » كما يقول لويس عوض .

وتجرى بقية المأساة امام الناس ثانية ، وذلك حين تعثر ايزيس على جثة زوجها وحيث يثأر حوريس من عمه ، فيعود أوزيريس الى الحياة بفعل التعاويذ التى يرتلها الكهنة على تمثاله(١) .

ومن الواضح أن كل هذا لا يمكن أن يشكل فنا مسرحيا بالمعنى الدقيق لكلمة الدراما ، على الرغم من تسليمنا بالصراع الدرامى الكامن فى الأسطورة الفرعونية . ذلك أن ما يجب أن يميز الفن المسرحى القديم عن غيره من الفنون ، البناء الذى لا يقوم به سواه والحركة الدرامية فى تكاملها الأسطورى والواقعى منفصلة عن الدين ومتصلة بحياة الانسان .

---

(١) دراسات فى أدبنا الحديث ١٥ ، ١٦ ، ٢٧ ، ٣٨ وفى صفحة ٤٥ يذكر لويس عوض ان مصر كان بها فرق تمثيلية متعددة ، أيام الأسرة الثانية عشرة على الأقل . وكانت هذه الفـرق تمثل مجموعة من المسرحيات تدرج فيما نسميه اليوم « ريبرتوار » Repertoire — طبعة دار المعرفة ١٩٦١

ولقد استطاع الاغريق ذلك ، وهم مهما قيل انهم تأثروا بالدراما الفرعونية استطاعوا أن ينتزعوا المسرح من أحضان الكهنوت . بدأوا فجعلوا نصف مشاهد الدراما للدين ونصفها الآخر للدنيا ، ثم خطوا الخطوة النهائية عندما جعلوا – بعقليتهم التى تصورت آلهتهم فى واقع كواقع البشر يذنبون – المسرح كله دنيويا . وفى هذه الحدود لا نعرف تماما مقدار ما فى المسرح الاغريقى من الدراما المصرية بخاصة فى تمثيل صراع أبولو مع الحية وانتصاره عليها – والعناصر فى التمثيل فرعونية كما يقرر الدارسون – ولكنه اذا كان بعض أساس الدراما الاغريقية فان أفعال ديونيسوس أغلب ذلك الأساس . وكان مصرعه أمام الأغريق – وهو بدوره اله الخصب – يمثل كما مثل مصرع أوزيريس أمام المصريين . ولقد صارت عبادته بعد أن استقرت من قديم أهم المناسبات التى تجتمع فيها الناس لأداء طقوس تشتمل على هذه العواطف المتقلبة التى يصورها اتباع الاله تصويرا تصحبه شتى الانفعالات ، بل ربما صحب تلك الانفعالات نكات غليظة بلورت الملهاة فيما بعد(١) أو ندب حزين كان البذرة التى انبثقت عنها المأساة(٢) .

ويجب أن نقول هنا ان خطوات الحوار حتى ذلك الحين لم تكن واضحة ، غير أن نوعا من الشعر الغنائى اسمه الديثورمبوس (٣) كان ينشده فريق من الناس يحكون فيه أطرافا من حياة الاله ديونيسوس ، وأطلق على هذا الفريق اسم « الجوقة » وكان بعض أفرادها يضع جلد الماعز عليه ليظهر بمظهر « الساطورى » أتباع الاله(٤) . وقد أدخلت عدة تجديدات ، منها تخصيص أناس معينين للجوقة ، وتحديد مكانهم بالنسبة للمذبح ، ومصاحبة الموسيقى لهم .

وعلى هذا النحو نتصور نشأة المأساة أو التراجيديا ، وهى الطراغوذيا فى كتب العرب الأولى المترجمة . وكذلك نتصور وجود الملهاة ، وهى الكوميديا أو القوموذيا بلسان العرب القدماء . ولسنا نستطيع فى حقيقة الأمر أن نحدد المراحل التى سار فيها الديثورمبوس حتى اتخذ صورة الدراما ، بل ان أرسطو نفسه لم يبين لنا ذلك . وانما

---

(١) يرى ارسطو فى فن الشعر ١٤ أن الملهاة يمكن أن ترجع الى مؤلفى الأناشيد الاحليلية فى أعياد فريافوس – ابن أفروديت وديونيسوس – الذى كان يرمز الى الاحليل.

(٢) تاريخ الأدب اليونانى ٩٠

(٣) تجمع الروايات على أن أريون « ٦٥٠ق.م » كان أول شاعر نظم قصائد ديثورمبية وعلمها للجوقة .

(٤) Saturoi أرواح الغابات والتلال وكانوا يظهرون بعضو من أعضاء الحيوان كذيل الفرس أو أرجل المعزة .

اكتفى بأن قال ان المأساة نشأت فى الأصل ارتجالا ، ثم نمت شيئا فشيئا بانماء العناصر الخاصة بها ، وبعد ان مرت بعدة أطوار استقرت وثبتت . وأما الملهاة فيجهل نشأتها لأنها كما يقول « قليلة الشأن غير معتنى بها ، والوالى لم يسمح بتقديم جوقة من الممثلين الهزليين الا متأخرا » (١) .

ولكن يقال ان اسخيلوس هو ابو الدراما الحقيقى ، وذكر ارسطو انه أول من قلل من اهمية الجوقة وجعل المكانة الأولى للحوار . وقد دفعه هذا الى أن رفع عدد الممثلين من واحد الى اثنين ، ثم جاء سوفوكليس فرفع عددهم الى ثلاثة ، وامر برسم المناظر واخضاع الجوقة للحوار الدرامى . ويمضى أرسطو فيقول « واستفحل أمر المأساة واتسع مجالها ، فصدفت عن الخرافات القصيرة وعن اللغة الهازلة التى ورثتها عن اصلها الساطورى ، واتسمت فى النهاية بالجلال . وفيما يتصل بالوزن استبدل بالوزن الرباعى الطروخاسى الوزن الثلاثى الايامبو ، وكان الرباعى يستعمل أولا لأن الشعر كان من نوع الساطورى وأقرب الى الرقص » (٢) .

وانه لجدير بالملاحظة أن نذكر أن بعض دارسى المسرح الفرعونى كانوا يقولون ان الدراما فى مصر ظلت أقرب الى الكمال من الدراما عند أسخيلوس وسوفوكليس(٣) ، ولكنها لم تفق دراما يوريبيدس صديق سقراط (٤٨٠ — ٤٠٦ ق.م.) وكان هذا قد عرض لشئون الحياة اليومية ونقدها واهتم بالعواطف البشرية جاعلا منها محور المسرحية بدلا من القدر . واذا صح هذا قوى ما رجحناه ، وهو جمود المسرح المصرى واستمرار بقاء أوزيريس بطلا بلا خطيئة ، فى حين اتخذ ديونيسوس صفات الانسان من حيث الخطأ والتكفير وخروجه الى الحياة البشرية بكل تناقضاتها وسقطاتها . ان فكرة الدراما القديمة ، أن بعد الموت سلاما وبعد القصاص عفوا وبعد التكفير يقع الغفران ، وهذه أسس المأساة .

فى تلك الآونة التى كانت مصر لا تزال فيها متفرغة للتراجيديا ، كانت الملاهى الاغريقية قد بدأت تزدهر ، حتى جاء اريستوفانس (٤٥٠ — ٣٨٧) وفى طفولة هذا الرجل بل قبلها كنا نسمع من أبطال الكوميديا عن الشاعر ماجنس والشاعر أقراطيس الذى فاز فى مباريات الملهاة المعترف بها رسميا

---

(١) ، (٢) فن الشعر ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ونذكر هنا أن أسخيلوس مات سنة ٤٥٦ق.م. ومات سوفوكليس سنة ٤٠٥ ، هذا والطروخاسى عبارة عن قدم في وزن الشعر أى تفعيلة مركبة من طويل يتلو قصير .

(٣) راجع دراسات فى أدبنا الحديث ص ١١

سنة ٤٤٩ قبل الميلاد . وخلف اريستوفانس من شعراء الكوميديا ميناندر (٣٤٢ — ٢٩٢ ق.م.) وبلوتس (٢٥٤ — ١٨٤ ق.م.)

ولا نعرف عن الكوميديا أكثر من هـــذا ، فقد ضاع ما قاله أرسطو عنها فى كتابة « من الشـــعر » وكان كلامه عن المأساة سريعا يقول فيه بضرورة حصر هذا الفن «فى زمان مقداره دورة واحدة للشمس» ويعترف بأنه لا يدرى من أوجد الأقنعة والمداخل وعدد الممثلين وما أشبه هذا من تفصيلات(١) .

وقاعدة البناء التراجيدى هى المحاكاة كما قدمنا ، ولما كانت المحاكاة تتم بأشخاص يعملون فلابد أن يكون من عناصر المأساة الظاهرة : المنظر المسرحى ، الموسيقى أو الانشاد ، المقولة أو الالقاء أو تركيب الأوزان كما يقول أرسطو . وأما العناصر الباطنة فثلاث : الخرافة اى محاكاة الفعل ، الأخلاق اى ما يجعلنا نقول عن الأشخاص أنهم حين يفعلون يتصفون بكذا وكذا ، الفكر اى كل ما يقوله الأشخاص لاثبات شىء أو للتصريح بمــا يقررون .

وأهم هذه العناصر تركيب الأفعال أى العقدة « لأن المأساة لا تحاكى الناس ، بل تحاكى الفعل والحياة والسعادة والشقاوة ، والســـعادة والشقاوة هما من نتاج الفعل ، وغاية الحياة كيفية عمل لا كيفية وجود ، والناس هم ما بسبب أخلاقهم ولكنهم يكونون سعداء أو غير ســعداء بسبب أفعالهم ، واذن فالأشخاص لا يفعلون ابتغاء محاكاة الأخـــلاق ، بل يتصفون بهذا الخلق أو ذلك نتيجة أفعالهم . ولهذا فان الأفعال والخرافة هما الغاية فى المأساة » (٢) .

على هذا النحو ظلت المأساة عند الاغريق ، وهكذا عرفها الرومان . وحين وجد المسرح اللاتينى بمعناه الفنى (حوالى منتصف القرن الثالث قبل الميلاد) كانت أفكاره ومناظره وملابسه اغريقية ، واهتم بكوميديات الاغريق . وظهـر بلوتوس Plotus متأثرا ميناندر اليونانى . وقـدم

---

(١) فن الشعر ١٧ والأقنعة هى التى يلبسها الممثلون ، والمداخل جمع مدخـــل وهو كما يقول الدكتور عبد الرحمن بدوى الجزء من المسرحية الذى يسبق الجوقة ، وكان يوضع على هيئة حوار أو مونولوج يعرض فيه موضوع المسرحية والموقف الذى تبـدأ عنـــده .

(٢) فن الشعر ٢٠ ولكن لا ندرى ماذا يقصد تماما بالغاية ، الا أن تكون بمعنى أن غرض الدراما هو عرض الأسطورة فى افعال الناس . وهذا يتفق مع فـــكرته العامة عن الدراما وكيف أن أساسها الخرافة — يعنى الأسطورة — أو الحدث .

« أولولاريا » أو وعاء الذهب ، وهذه هي التي تأثرها موليير في «البخيل» في القرن السابع عشر الميلادي . وقد لا يعنينا هذا السرد التاريخي الا من حيث دلالته على طبيعة المسرحية في طورها اللاتيني ، وقد ظلت جامعة لفنون الغناء والرقص والموسيقى والحوار ، الا النوع الصامت Pantomim الذي يعرض بدون حوار . وكل هـــذا يبعـــد من غير شك عن المسرحية الحديثة بشتى اشكالها واطرها ؛ حتى لنقول ان المسرحين الاغريقي واللاتيني فن اندثر وان ظلت جوانب منه تريد أن تبعث من جديد كالجوقة والبرولوج أو المدخل الذي بدىء في استخدامه على نطاق كبير لدى الطليعيين .

وتمكنت اللغة اللاتينية بعد ذلك ــ وكانت لغة الكنيسة والثقـــافة في العصور الوسطى ــ من أن تفرض الدراما على أوربا بشكلها الروماني ولكن كثيرا من الفنانين لم تفتهم المسرحية اليونانية . على اننا نستطيع بصفة عامة أن نقول ان الفن الدرامي قد وصـــل الى درجة كبيرة من الأهمية في القرن الخامس عشر(١) . وفي هذا الوقت بالذات كان الشرق العربي قد انهار تماما ، وكانت بدايات انهياره هي انتصـــاراته على الصليبيين دينيا في حـــروب اتصلت حتى أواخر القـــرن الثـــالث عشر .

فلم يكن أمام العرب فرصة أن يسهموا في نشاط القرن الخامس عشر الدرامي ، بل هم لم يسهموا فيه وهم في عزهم أيام العباسيين أخصب عصور الترجمة . ولعل هذا كان راجعا الى عدم فهمهم كتاب ارسطو في الشعر على ما تدل عليه ترجمة بشر بن متى من السريانية وتلخيصات الفارابي وابن سينا وابن رشد ، وربما كان راجعا أيضا الى ارتباط المسرح الاغريقي واللاتيني بالديانة الوثنية .

كان الأدب الدرامي قد بدأ في القرن الثاني عشر ــ بداية الأولين منحصرا في طقوسيات تمثل في الكنيسة ، ثم أقيمت المنصات خارجها أو على بابها الرئيسي ليمثل عليهـــا ميلاد المسيح على نحو ما نجده في روان Rouen . غير اننا لا نطمع في أكثر من مشاهد مفككه دون اهتمام بالشخصيات ، وفي فرنسا وانجلترا وأسبانيا أصبح المؤلفون يعرضون سلسلة من الخوارق تنشأ دائما من تدخل العذراء ، وخلا

---

(١) سنلحظ فيما بعد أن المسرح في العصـــور الوسطى بأوروبا نشأ النشـــأة الاغريقية تماما ، فقد شب في ظل احتفالات العبادة المسيحية وأخذ بعد ذلك ينفصل عنها بالتدريج .

المسرح من الروح الشعرية خلوا تاما . وتبلور هذا كله فى القرن الخامس عشر كما قلنا ، وتضخم بتضخم الأسرار الغيبية التى تعرض مادة تاريخية ـ نوعا ما ـ من بداية الخليقة حتى القديس دومنيك . وكان العرض المسرحي يستمر غالبا بضعة أيام ، وقد يمتد أحيانا الى أسابيع .

على ان هذا لم يصرف الناس عن أمور دنياهم ، ومن ثم لم تلبث الدراما الكنسية أن استعانت مستاءة ـ بعد عمليات تنقية وتنظيم ـ بألعاب البهلوانات واغنيات المتجولين وصراخ مهرجى الموالد والأسواق . وبذلك طغى العنصر المسرحى على الغرض الدينى ، ثم أبعدت الدراما كلها الى ضواحى المدينة وتلاشت منها تقريبا الخطب الدينية القصيرة ، ولم يعد الممثلون هم رجال الكنيسة وانما اختيروا من أعضاء النقابات العمالية ، بحيث كانت كل نقابة مسئولة عن تقديم مسرحية واحدة ، واستطاع بعض النقابات أن يعد مسرحيات مستمدة من الانجيل لتمثل فى Corpus Christi وهو ما يوافق خميس العهد(١) . ولكن يمكن أن نقول بصفة عامة أن عصر النهضة بأوروبا لم يستطع أن ينتج مسرحيات حية .

ومن الصعب أن نتتبع تطور الدراما بعد ذلك ، فان تصوير الدراما فى قصة متصلة الحلقات شديد المشقة ، غير أن الكلاسيكيين دابوا على أن يحاكوا مسرحيات الاغريق واللاتين وان يكن ذلك من خلال أرسطو مع تأويله بما يتفق مع نظرهم العقلى .

لقد ضمت المسرحية الكلاسيكية نماذج جيدة فى التراجيديا والكوميديا على حد سواء ، وفيما يتعلق بانجلترا كانت هذه النماذج ـ باستثناء بسيط ـ لاتينية . ويؤكد جورج جاسكوين فى أولى صفحات مسرحيته جوكاستا Jocasta انه استمدها من احدى مسرحيات يوريبيديس وان كان يترجم فى الواقع عن الايطالية ، ثم صارت مسرحيات بلوتوس هى المثل الذى يحتذى على نحو ما نرى فى « رالف رويسترديستر » التى كتبها نيكولاس أو دال سنة ١٥٥٣ (٢) .

وأما فى فرنسا فقد أصرت « جماعة أنصار المعجزات الدينية » على تمثيل مسرحيات الغيبيات فى باريس ، فى حين تحولت المسرحيات القائمة على المحاكاة الى مدن الأقاليم . وفى سنة ١٥٩٩ تمكن هاردى الشاعر من أن يؤجر مسرح المعجزات فى قصر بورجونيا ويحرك فيه بعض مسرحياته

---

(١) جوستاف لانسون فى تاريخ الأدب الفرنسى ١ : ١٠٧ ، ١٠٨ (مجموعة الألف كتاب) وبول دوثان فى الأدب الانجليزى ٥٥ ، ٥٦ (ط . دار الفكر)

(٢) A Short History of English Literature; p. 84.

التى بلغت ستمائة أو سبعمائة ، كما استطاع أن يخرج الحدث فى شكل عقدة ليحقق الطابع الدرامى ، وعلى هذا النحو أضفى على المسرح الحياة – وان ظلت بعيدة عن الواقع – وأثار الطبقة الأرستقراطية ، الى حد أن أعلن الكاردينال دى ريشليو افتتانه بالفن الدرامى كله (١) .

وقد تأخر ظهور عباقرة الدراما فى فرنسا مع ذلك ، فبينما نرى توماس كيد (وقد مات سنة ١٥٩٤) يضع المأساة الأسبانية وهى أول ميلو دراما فى عهد اليزابيث ، وبينما نرى كريستوفر مارلو (وقد توفى سنة ١٥٩٣) يضع « دكتور فاوستس » و « تامبورلين » ويتقن الشعر المرسل الرفيع the mighty line ، وكذلك بينما نرى الى جانب هذين شيكسبير وجون ليلى وروبرت جرين وجورج بيل – وكلهم فى القرن السادس عشر – نرى فى فرنسا ميريه الذى أدخل قواعد أرسطو المسرحية فى التأليف الدرامى فى القرن السابع عشر . وفى القرن نفسه يعيش كورنى ليطبع الدراما بطابع الحقيقة ويكاد يكون ميلودراميا بتكثير عقده وحشد المواقف الغريبة ، وأشهر مسرحياته السيد Le Cid وهوارس Horas وسنا Cinna وبوليوت Polyeuete ونيكوميد Nicomède ، كما يعيش صديقه موليير أبو الملهاة الحديثة الذى يمتاز أسلوبه بالقوة والغزارة ويناسب كل شخصية من شخصياته الى حد مذهل ، وكان هدفه الحقيقى رسم الشخصيات .

وفى خارج فرنسا وانجلترا كان الأمر يجرى على هذا النحو من التقدم (٢) ، بل كان كورنى نفسه يتأثر دى كاسترو الأسبانى فى درامته « طفولات السيد » وألاركون مواطنه فى مسرحية « الحقيقة المريبة » .

ولكن ظهور شيكسبير فى تلك الزحمة من كتاب الدراما – وقد خلف مارلو فى فنه أو تأثره – كان حدثا فى حد ذاته . واعتبر فيما بعد سيد الأدب العالمى بلا منازع كما يقول بول دوتمان ، والفنان الذى كان يتأمل دائما النضال المستمر بين العقل والعاطفة كما يقول ايفور ايفانز ، والرجل الذى يشبه تاريخه تاريخ عيسى الناصرى كما يقول برتون راسكو(٣) .

---

(١) تاريخ الادب الفرنسى ١ : ٢١٦ ، ٢١٧

(٢) فى ألمانيا مثلا ترجمت الآداب اللاتينية وما يتصل بها من فن الاغريق ، وفى القرن السادس عشر كانت جميع ملاهى بلوتوس شائعة بين الالمان ثم شرعوا فى احتذائها مضمنين انتاجهم أفكارهم فى الاصلاح والثورة على سيطرة روما !

(٣) يريد برتون صاحب « عمالقة الأدب » أن كل انسان يرى فيه رأيا يخالف ما يراه الناس ، ومن المعروف أنه يوضع فى قمة الرومانسيين الذين لم يتمسكوا فى المسرحية بقانون الوحدات الثلاث أى وحدة الفعل ووحدة الزمان ووحدة المكان ولم يحتم أن يجعل شخصياته المسرحية آلهة وأنصاف آلهة ، فضلا عن تعرضه للتراجيكوميديا أو الكوميتراجيديا =

لقد مات سنة ١٦١٦ وبعد ذلك بست سنوات ولد موليير العظيم ، وكان يبدو من الطبيعى أن أرض الدراما عند الفنانين لابد تنبت وان يكن النبات مختلفا ألوانه . وظهرا للعالم تربين وأن يكونا مرآة للحياة وليس مفكرين يجيلان فكرهما فيهما • ومن المخاطرة استنتاج الكثير من استعدادهما الفنى ، الا أننا يجب ألا ننسى أن بضاعتهما كانت بلاغية ، وبهذه البلاغة تعمقا نفس الانسان •

ولكن المقارنة بينهما تنقطع بعد ذلك ، اذ لم يكن بينهما من الوشائج الحقيقية مايلفت النظر طويلا • ولكنهما استطاعا أن يؤثرا فى خلف الكلاسيكيين ، باستثناء بعض ، أمثال راسين (١٦٣٩ – ١٦٩٩) الذى استوحى الاغريق والرومان بروح تستهدف بساطة الحدث وطبيعة العواطف • بل ان آثارهما لاتزال الى اليوم موضع دراسة للكشف عما ترسبه فى أعماق المحدثين !

***

ومنذ ازدهرت الرومانسية فى أخريات القرن الثامن عشر الى بدايات العشرين هبط مستوى الدراما ، أو اذا شئنا الدقة قلنا ان المسرحية فى تلك الفترة لم تصل الى المستوى الذى استوت عنده القصة ، برغم أن أغلب الفنانين كجوته الألمانى وهوجو الفرنسي(١) قد تخلى عن كثير من السمات القديمة • من ذلك القضاء على وحدة الزمان والمكان ، وخلط المأساة بالملهاة ، وعرض الأحداث بدلا من حكاية كثير منها ، ثم ترك قاعدة الفصول الخمسة لكل مسرحية •

ولعل أسلوب القصاصين وما قدمه من ثراء فى أعمالهم ، قد حدا بالمسرحيين الى أن يحتذوه فيثيروا القضايا الاجتماعية والنفسية فى اطار شعبى للشخصيات • ومنذ هذا الوقت تغير طابع الدراما ، بل أصابه من التغير ماندهش له ، ولكن ظهور المذاهب التعبيرية من رمزية وطبيعية وواقعية ثم وجودية واشتراكية يعطى التفسير الكامل لهذا التغير المدهش•

غير أن أهم مافى هذه المذاهب – من ناحية الاخصاب أو الانماء – هو الرمزية ثم الوجودية بالترتيب التاريخى • والرمز قديم قدم الفن ، وظهر

= بقدرة جعلته قالبا معترفا به فى الأدب الغربى ، وخير مثل له «هنرى الرابع» حيث نرى فيها القصد المأسوى يصاغ من مادة مضحكة • على أن هذه الثورة التى تعنى تمرده على القالب التقليدى كانت لدى الكلاسيكيين بوجه عام مصدر ضعف ، وهى لدينا دليل على أن الفنان الكبير يستطيع بالمادة المطلقة أن يشكل العمل الفنى العظيم •

(١) للأول «فاوست» وللثانى «هرنانى» التى اقتبسها للمسرح العربى نجيب الحداد •

عند المصريين وهم ينسجون أساطيرهم المختلفة ٠ كما ظهر عند الهنود بشكل عنيف ، وفسر الاغريق ظواهر الطبيعة برموز جسدت تجسيدا ٠

ونجد الرمز فى محاولات التفسير الاشارى لنصوص الصوفيةالعربية، كما نجده فى ألف ليلة وليلة ورسالة الغفران والمقامات ٠ وقد طبع بعض آثار اوروبا ، كما طبعها رمز الاغريق والمصريين القدماء !

وليس يفيدنا فى المسرحية هذا الرمز ، الا بمقدار ما أثر فى الدراما المعاصرة ٠ وقد لعب النرويجى هنريك ابسن (١٨٢٨ ــ ١٩٠٦) الدور الأول فيه ، متأثرا بالحركة الرمزية التى تزعمها الشاعر الفرنسى مالارميه بين عامى ١٨٧٠ ، ١٨٨٦ على الرغم من أنه يرى أن فنه يجب أن يكون فى خدمة المجتمع ، فافترق عن الرمزيين الذين يقولون بالفن للفن ٠

ولقد عاصر فاجنر الموسيقى الألمــانى العظيم (١٨١٣ ــ ١٨٨٣) وشاهد مسرحياته الموسيقية ورأى كيف كان « الفعل » يستمر فيها مع التآلف الصوتى والبعد عن الصرخات الناشزة فى ايقاع المسرحية العام ، فحرص ابسن على التوافق الفنى وراض نفسه على الأسلوب الايحائى suggessive متخليا عن الأسلوب الصريح expressive الذى يرفض اللف الطويل ٠

كانت سنة ١٨٦٤ هى السنة التى ظهرت فيها أولى رمزيات ابسن وذلك فى مسرحيته « المطالبون بالعرش » وكان فى تلك الآونة يعيش قمة صراعه مع مواطنه بجورنسون Bjornson ، فقيل انه رمز الى نفسه ببسكول والى بجورنسون بهاكون ، وكلا الرجلين بطل فى «المطالبون بالعرش » ٠

وفى مسرحيته « براند » لون آخر من الرمز السياسى كان صدى لانهزام الدنمارك ــ جارة النرويج الحبيبة ــ أمام المــانيا ، وجعل براند القس فى مسرحيته ــ وقد رأى قعود قومه عن مساعدة جارتهم ــ يصمد فى صراعه للمغريات ويعيش فى ضنك ومحن تضيع فيهما كل محاولة من جانب العامة لانقاذه ٠ لقد كان هذا يساوى تماما دعوة ابسن لقومه كى يمدوا يد العون للدنمارك ، ولكن عبثا ، وضاع جيرانه ، ولكن كان عليهم أن يستمروا فى الكفاح ٠ ولعل براند الذى لم يجزع قط ولم يجبن قط ، كان الصورة التى ترمز لكل ماكان ابسن يريد ٠

ورمزية ثالثة تصدر له سنة ١٨٦٧ بعنوان « بيرجنت » ثم ينقطع عن الرمز مدى ثلاثين عاما أو نحو ذلك ، وكان بعد السبعين حين عاد اليه فى مسرحيته « عندما نستيقظ نحن الموتى » على أثر اشتداد قوة الرمزيين، فأخرجها فى اطار شعرى أخاذ ٠

وأشهر تلاميذ ابسن الآن يوجين أونيل أحد دعائم الدراما الحديثة(١)، وان دراسة لمسرحياته لتكشف ـ مهما يكن حظ شخصياته من الحياة ، مقنعة كانت أو سافرة ـ عن ذلك الايقاع الايحائى الذى هو أحد مميزات الأسلوب الرفيع ، ويشبه فى ذلك برناردشو الفنان الذى يرفض تلمذته لابسن ، ويؤكدها أغلب النقاد وان يكونوا يجعلونه أعظم من مزج الشعر بالنثر فى المسرحية الواحدة ·

وقد يبلغ اختلاف النقاد حول أونيل حدا يخرجونه فيه من الرمزيين، وقد ينكرون أيديولوجيته المسيحية ـ أعنى تزمته ، وهو متزمت فعلا ـ حين يقرأون له مسرحيته « شهوة فى ظلال الدردار » Desire under the elms وهى تدور حول حب آثم ينشب بين شاب وزوجة أبيه الشابة . ثم قد يجعلونه أعظم من آرثر ميلر وثورنتون وايلدر وجان آنوى وصمويل بيكيت الذى يجعل موضوعات مسرحياته اللامعقول وتصوير العلاقة بين الله والانسان ، وتنيسى وليامز أكبر كتاب المسرح الأمريكى بعد الحرب الثانية · ولكنهم لايخرجونه عن جاذبية قطبى المسرح العالمى اليوم وأعنى بريخت وأوجين يونسكو !

ان مسرحية أونيل المذكورة بما فيها من عنف عاطفة واحتشاد عقل الى جانب تكنيكها المتقن هما نقطة البدء فى فهم مسرحياته الأخرى · ونستطيع أن نقول ان محاولاته الاستمرار بتشبيهات رمزية للحياة فى دراماته كلها ، واعطاءها ذلك العمق المدروس ، وربطها برجال الأعمال والملاحين والبحارة ·· انما هى فن بعيد الجذور ، ولا يمكن أن يكون دون ماخلفه سوفوكليس مثلا ، أو ماخلفه واحد احتذى سوفوكليس ·

وعندما سنتبين دور الوجوديين ـ بعد ـ سنرى كتاب الدراما المحدثين يحاولون استغلال كل امكانيات المسرح لالقاء الضوء على الجانب الباطن للعمل الدرامى · ودعك من المسرح الغنائى والاوبرا ثم دعك من المسرحية السيمفونية التى تعتمد الى جانب توفر بعض تقاليديات الدراما على الباليه والأوبرا وغيبيات المسرح الكنسى ·· دعك من هذا وذاك الى مسرح الحوار الذى يستغنى فيه واحد كثورنتون وايلدر عن المناظر الخلفية ، ان المخرج لايرى بأسا اذا تدخل ـ على مافعل فى مسرحيته مدينتنا ـ ليشرح المواقف ويعللها !

---

(١) هناك كثيرون تأثروا ابسن غير اونيل ، ومن هؤلاء آرثر ميلر ، وقد اعترف هو بهذا التأثر ورد لابسن بعض دينه عليه وذلك فى مسرحيته « عدو الشعب » التى قدمها عام ١٩٥٠ ، وفى مسرحيته « مصرع بائع متجول » شتى رموز توحى بأنها مسرحيةاجتماعية وان لم تكن كذلك بصفة دقيقة ، وانما هى عن مأساة الانسان الذى يختار غير طريقه لمشى فيه !

ويبدو أن كل محاولة للخروج على المسرح التقليدى ، ليست فى الحقيقة الا تجسيما للواقع الاجتماعى ، ولكن بصور مختلفة أهم مافيها قدرتها على الدلالة ٠

***

وننتقل الى الوجودية لنقول انهـا ــ كموقف فكرى ــ ابتلعت كل طاقات الانسان ، وان تكن ترفض دائما الأيديولوجيات المقنعة ، وهذا سر عدائها للشيوعية على سبيل المثال ٠ ومناقشـــة أصـــول الوجودية تلزمنا طرح سارتر ــ زعيمها اليوم ــ فى الطريق والصعود الى نيتشه ، غير أننا لانحتاج الى هذا العناء والقلق الوجودى ومايتبعه من عبث absurd أو اللامعقول ــ كما يحلو أن يسميه بعضنا ــ لم يصبح « مرض العصر » الا منذ الحرب العالمية الثانية ٠ ففى أربعينات هذا القرن ، روج الوجوديون لفلسفة النكسة فى فرنسا بعد أن ضاعت كل مقدساتها ولم تعد ترى أملا فى المصير لا ولا شيئا فى الموقف الانسانى سوى العبث ٠

وكانت أوروبا نفسها تعيش ذات الأزمة ٠٠ أجيال شابة أفقدها الشيوخ ايمانها ، ولكن لم تفقد القدرة على أن تؤمن بوجود الايمان ٠ وكانت قضية الوجود والمـاهية أو الطبيعة الناقصة والطبيعة المكتملة ثم المسافة التى بينهما والتى تسبب التوتر أو القلق الوجودى ، كان كل أولئك مادة خصبة للأدباء ، ابتداء من سارتر وسيمون دى بوفوار الى أصغر بادىء يجد لذة فى أن يقول انه من أتباع العبث أو اللامعقول ٠

ولقد أسهمت الدراما الوجودية فى هذا الموقف الذى يترنح بالماهية على حافة الوجود القاصر ، بل كان اسهام الدراما أعظم من اسهام أى جنس أدبى آخر ٠ وما من شك فى أن سارتر بمثل مسرحيته « الذباب » ومسرحيته « الباب المغلق » قد يقدم مضمون اللامعقولية فى حوار يبين انفصام الانسان عن الانسان ، ولكنه فى الوقت نفسه يثير العقل بشتى قضاياه ٠

ومثل هذا يقال عن كامى صـاحب « أسطورة سيزيف » وصاحب مسرحية « العادلون » و « كاليجولا » ٠

ولكن هناك أدباء ــ فكامى وسارتر فيلسوفان ــ وهؤلاء الأدباءيسمون أنفسهم اليوم « أعداء المسرح » ٠ وأول من حمل لقب العداء ــ فيما يقال ــ أوجين يونسكو الكاتب الفرنسى ، الرومانى الأصل الذى ولد سنة ١٩١٢

ولكن هناك أيضا صمويل بيكيت وأرتورآداموف وجان جينيه وبنتر ، وكلهم بدا بداية يونسكو ــ وهى نفسها بداية كتاب الطليعة جميعا ــ

فكانت مسرحياتهم تعرض على مسرح الطليعـــة حيث تعكس بيسر في مفهومها العبثي ٠

وكان يونسكو يبـــدأ بتقديم شخصـــيات مألوفة فى عالم مألوف ـ ولا بأس من أن يكون القالب تقليديا ـ ثم فجأة يتصدع المـألوف وهو الطبيعة الناقصة لنرانا وجها لوجه أمام اللامعقول ، أو أمام عالم لاتمنطقه مقاييسنا العادية ٠

وكل الامكانيات التي يستغلها يونســكو فى مسرحيـاته من قصــة وشخصية الى موقف ومعالجة يرتبط بعضها ببعض وينعكس بعضها على بعض فى « توتر » يتزايد ثم لايلبث أن يكشف عن الضياع الكبير ٠ وقد نستطيع أن نلحظ بعد ذلك أنه كغيره من العبثيين يعتمد على العرض البصرى الخالص ، بمعنى أنه يحاول تقديم متعة المشاهد البصرية على مافى النص من حوار قد يوصل الى شيء وقد لا يوصل !

وندلل على ذلك بمسرحيته « الساكن الجديد » التى أخرجها سنة ١٩٥٣ فى فصل واحد استغرقت كتابته ثلاثة أيام ٠ وهى تبدأ بحوار تقليدى فى غرفة خالية من الأثاث بين صـاحبتها وبين « الســيد » أو المستأجر الجديد ، ولكننا بعد ثمانى دقائق تقريبا تكتشف أنها تحاول توطيد العلاقة بينها وبين السيد باعلانها رغبتها فى خدمته ، وعندما ينهرها ينقطع خيط العلاقة الانسانية ٠ ولكنه يكون قد قتل شعور الأمومة فيها ، فتخرج ويظهر الحمـالون ليظهر معهم عنصر العبث ، وهنا يموج المسرح بحركة دائبة مضطربة ؛ فقطع الأثاث توضع بلا ترتيب ، وتنقل من هنا الى هناك فى ضجيج ، ثم تملأ الغرفة بلا ترتيب وتغطى كل شيء حتى السيد ، فلا يعود أحد يراه وان يكن صوته يرتفع من حين الى حين ، ويسأله أحد الحمالين :

ـ أتريد شيئا ؟

فلا يرد ، فيكرر الحمال الثانى سؤال زميله ، وبعد صمت طويل نسمع صوت السيد يقول وهو كالمختنق :

ـ أشكركم ٠٠ أطفئوا الأنوار !

ويطفأ النور ، فيسود الظلام ، وهنا يسدل الستار ، لتنتهى المسرحية وتثير كل ما أثارته مسرحيته المعروفة « الكراسى » من تساؤل وغرابة واعجاب وتردد وتأكيد بأن المسرح الجديد يفى بحاجة العصر الحضـارية المعقدة ٠

ولعل صمويل بيكيت بعد ذلك يقدم كل الفلسفة الوجودية فى اطارها الأدبى بمسرحيته « فى انتظار جودو » ومسرحيته « لعبة النهاية » وقـد

كتبهما بالفرنسية ثم نقلهما بعد ذلك الى الانجليزية ـ فهو من دبلن وولد فيهـا سنة ١٩٠٦ ـ حتى لا تغريه بلاغيات لغته التى يتقنهـا عن المعنى المطلوب ٠

والحق أن بيكيت أصاب الشهرة الحقيقية عندما أخرج مسرحيته الأولى « فى انتظار جودو » سنة ١٩٥٢ ومثلت لأول مرة فى أحد مسارح الطليعة بباريس فى يناير سنة ١٩٥٣ فأثارت النقاد بخلوها من أغلب مقومات الدراما ، ولكن الناس أعجبوا بهذه الكوميديا الحزينة الى حد أن ترجمت الى أغلب لغات العالم . وعندما شاهدها الكاتب المسرحى جان آنوى قال : ما أشبه عرضها بعرض بيراندلو سنة ١٩٢٣ فى باريس !

والمسرحية عبارة عن فصلين وخمسة أشخاص أحدهم غلام يدخل لحظة ثم يخرج ، وهناك البطل الحقيقى الذى لانراه أبدا ، وان يكن هو محور المسرحية . انه جودو الذى ينتظره عند شجرة على طريق ريفى ـ وهذا كل الديكور ـ كل من الصعلوكين استراجون وفلاديمير ٠ ويدور الحوار بين الصعلوكين فى الفصل الأول فنشعر أن حضور جودو يجب أن يتم ، اذ يتوقف عليه مصيرهما ـ وان كنا لانعرف ذلك بوضوح ـ ويجدان فى حضوره نهاية لمتاعبهما وقطعا لمرور هذا الزمن الملعون الذى يجدد خلافهما ولا يجعلهما يفترقان ولكن لايمنعهما من التنابز ٠

وفيما هما كذلك ـ وقد طال الحديث وطال الانتظار ـ يدخل عليهما بوزو يجر من ورائه رجلا اسمه لاكى وقد أوقره بحقيبة ثقيلـة ومقعد ومعطف وسلة ، وكان يسوقه بالسوط ويهينه ولاكى راض مستسلم ٠ ويهبط الليل بغياب بوزو ولاكى ، فينصرف الصعلوكان على أن يعودا فى اليوم التالى ٠

ويبدأ الفصل الثانى فى المنظر نفسه ، ولا يحدث من تغيير سوى أن الشجرة العارية تنبت عليها خمس ورقات ، فيكون معنى هذا أن الزمن دار دورته وجاء الربيع والصعلوكان لايزالان ينتظران جودو ٠ ويلاحظ أيضا أن بوزو فقد بصره ولاكى أصبح أبكم ، وعندما يهبط الليل يدخل الغلام ـ غلام الفصل الأول ـ ليعلن اعتذار جودو عن الحضور على أن يوافيهما فى اليوم التالى ثم يسدل ستار النهاية ٠

وهكذا ينهض المشاهد وقد وجد نفسه فى بحر متلاطم من الألغاز ، ومن ثم وجد من النقاد من نصح بعدم تأويل ماجاء فى المسرحية ٠٠ فهى مجرد فن ولا هدف من ورائها الا تصوير العبث !

ولكن هذا لم يمنع من عكوف الدارسين عليها لتحديد معالم الأزمة التى فيها ، ولعل آخر من كتب فيهـا الدكتور لويس عوض فى صفحة الأدب التى تنشر فى أهرام الجمعة من كل أسبوع ، وكان ذلك فى أكتوبر

سنة ١٩٦٢ وقد انتهى الى أنها عبارة عن نشيد ضراعة لاستمطار اللطف الالهي(١) ٠

***

أما التمثيلية العربية الحديثة فلا تجاوز منتصف القرن التاسع عشر بأي حال ، آخذة بأسباب وجودها من المسرح الأوروبي ٠ ولقد بدأها مارون نقاش (١٨١٧ ـ ١٨٥٥) في لبنان بالنقل المباشر عن أعلام الدراما الكبار ، وأشهر ما نقله « البخيل » عن موليير وكنا عرفنا الكاتب الفرنسي تأثر فيها بلوتوس الروماني في « أولولاريا » وبلوتوس نفسه تأثر ميناندر الاغريقي ٠

وهكذا يستطيع رجال الأدب المقارن أن يجدوا موضوعا للمناقشة ، ويضعوا أيدينا على التقاءات للانسانية على مدى عصور التاريخ ٠

ولكن يجب أن نذكر أولا أن الرومانسية ـ اذ ذاك ـ كانت قد حطمت أغلب القواعد المتفق عليها في المسرح الكلاسيكي ، ولكنها لم تستطع أن تستبدل جديدا جديرا بالبقاء بما حطمت اللهم الا بعض المسرحيات الهزلية ٠ في حين تعسرت التراجيديا تماما واتجهت الى الميلودراما ، ومن ناحية أخرى افتقدت الدراما التاريخية الحرارة ٠ ومن الطبيعي أن تكون مجهودات مارون نقاش ـ في هذه الأحوال بالاضافة الى انعدام الروح الجماعية في الشرق العربي ـ قاصرة ومضطربة أو مهوشة . وبالمثل يقال هذا عن نجيب الحداد الذي نهب « السيد » عن الاسبانية كما نهبها من قبل كورني ، وأعطى لها اسما رومانسيا هو « غرام وانتقام » ونقل أيضا « حمدان » نقلا مضطربا عن « هرناني » التي ألفها فيكتور هوجو (٢) . وقد امتدت هذه الحركة الى مصر ، حيث ظهر محمد عثمان جلال وأخذ في نقل المسرحيات الغربية ٠ ولكن التأليف لم ينعدم ووضعت بعض المسرحيات مستقاة من التاريخ العام ، وبذلك أخذ التمثيل برغم قصور النصوص الدرامية مجراه الطبيعي بعد أن كان الاهتمام موجها الى « خيال الظل » وباباته (٣) والقراقوز وملاهيه .

على أننا يجب أن نقول ان التأليف الدرامي في العصر نفسه لم ينعدم ٠ وأشهر ماوضع « أبو الحسن المغفل » مأخوذة عن ألف ليلة وليلة ، وقد عرضت لأول مرة سنة ١٨٥٠ ، وهنالك كذلك « السليط الحسود » التي

---

(١) لبيكيت مسرحية اسمها بلاى Play عندما رآها النقاد واستمعوا الى حوار شخصياتها الثلاث ـ رجل وامرأتان احداهما زوجة والاخرى حبيبة ـ قالوا : ماذا تعنى ؟

(٢) جرجى زيدان : مشاهير الشرق ٢ ، ٢٩١ ، ٢٩٢ « ط ٠ الهلال سنة ١٩٢٢ »

(٣) البابات مفردها بابه وهى تمثيليات خيال الظل وأبطالها عرائس تحركها يد الفنان وأقدم ماوصل الينا من البابات ينسب لابن دانيال العراقى « ١٢٤٨ ـ ١٣١٠ »

عرضت بعد عام واحد من كوميديا المغفل ، وقد تأثر فيها مارون النقاش بكل من موليير وأنطون فرنسيسكو جرازياني ٠

واذا كان علينا أن نسجل لمصر أنها سبقت العالم العربى كله فى اقامة المسارح الحقيقية كمسرح الأزبكية الذى أقيم سنة ١٨٦٨ والأوبرا التى تم بناؤها سنة ١٨٦٩ فان يعقوب بن صنوع - الذى مات سنة ١٩١٣ وأقام مسرحا سنة ١٨٧٠ ولفت الأنظار اليه حتى سماه الخديو اسماعيل موليير مصر - قدم في الميدان الدرامى لأول مرة ممثلين مصريين وتمثيليات باللهجة الدارجة ، وكانت هذه من غير شك خطوة الى الاندماج فى الروح المصرية على الرغم من أنه ظل يدور فى فلك الاقطاع والقصر مما يجعلنا نقول ان جمهور صنوع لم يكن عامة الشعب المصرى ولا الشعب العربى كله ٠ وآية هذا أن أبطاله كانوا خليطا من الأجانب والتجار المتمصرين ، وربما كانت شخصية الخادم أو الخادمة وحدها هى المصرية الأصيلة ٠

ماذا كانت النتيجة على أى حال ؟

لاشيء الا فيما ندر ، وظلت التمثيليات العربية فى جملتها بلا شكل مسرحى ، وراحت الفرق التى قامت بعد فرقته تقدم خليطا من «الفارس» و « التراجيكوميديا » و « الميلودراما » الصارخة التى قدمتها فرقة عبدالله عكاشة فى مثل « شهداء الوطنية » والمسرحيات الغنائية التى كان سلامة حجازى سيدها بلا منازع ، وعدة تمثيليات مدرسية هدفها أخلاقى تعليمى ٠

وفى سنة ١٩١٢ ظهر جورج أبيض وبظهوره انتعشت التمثيلية العربية الخالية من الأغانى ، ووجدت الترجيديا سبيلها للظهور ، وكان أول ماقدم « أوديب الملك » التى عربها فرح أنطون و « لويس الحادى عشر » التى عربها الياس فياض و « عطيل » التى عربها خليل مطران ، واشترك فى التأليف له الشاعر الكبير حافظ ابراهيم بالمحاولة المسرحية الوحيدة له وهى « جريح بيروت » ٠ وثمة شاعر ثالث عاونه هو صالح جودت ، ولكن بترجمته « قيصر وكليوباترا » .

وفى سنوات الحرب العالمية الأولى تكونت فرقة أبيض وحجازى واتخذت مسرح « برنتانيا » مقرا ثم انتقلت سنة ١٩١٥ الى الأوبرا مدة أشهر ، فانتهز عزيز عيد - بطل الفودفيل الذى بدأ حياته مع عكاشه - الفرصة واحتله مكونا جوقا جديدا جمع فيه أشهر أبطال الكوميديا اذ ذاك وهم نجيب الريحانى وحسن فايق واستفان روستى ، وكانت البطولة النسائية معقودة للسيدة روز اليوسف ، وظهر عقبها منيرة المهدية ٠

وبدا بعد ذلك أن الفن التمثيلى آخذ فى الثبات وبرز الكبار من أمثال يوسف وهبى فى التراجيديا كما استقر الريحانى والكسار على الكوميدى ، بينما مهدت الروايات الغنائية للأوبرا العربية التلحين كرواية « شمشون

ودليلة » و « مارك أنطوان وكليوباترا » ومن ناحية أخرى كان الشاعر العظيم أحمد شوقى يطلع بمسرحياته الشعرية التى اعتبرت القمة فى التأليف المسرحى الشعرى بمقياس عصره •

كان ذلك بعد أن وضعت الحرب الأولى أوزارها ، واذا فى الحقل التمثيلى أدباء كبار غير شوقى وحافظ ، وهم محمود تيمور الذى وضع « حفلة شاى » وبشر فارس الذى وضع للمسرح الرمزى « مفرق الطريق » وتوفيق الحكيم الذى خلط الرمز بقضايا المجتمع ونقل المسرح المصرى نقلة ضخمة نحو أصول الدراما الحقيقية •

وقد انبثق عن هؤلاء جيل كتب للمسرح الواقعى ، وعرض بعضه لشتى قضايا الانسان مصطنعا اللغة العربية أحيانا ولغة الجمهور العادى أكثر الأحيان !

من هؤلاء نعمان عاشور ورشاد رشدى وميخائيل رومان وألفريد فرج ولطفى الخولى وسعد الدين وهبه وشوقى عبد الحكيم على تفاوت بينهم • ومنهم عبد الرحمن الشرقاوى الذى كتب بالشعر عن كفاح الجزائر — فى حرب الاستقلال — مسرحيته « جميلة » وكانت أقوى دليل على أن الشعر العربى يستطيع — خارج أنماطه التقليدية — أن يستوعب دقائق الدراما ، وقد أتبعها بمسرحية « الفتى مهران » فصادفه التوفيق نفسه .

فاذا أضفنا الى ذلك ترجمة بعض المسرحيات العالمية — حتى مايكتبه أعداء المسرح — وتقديمها للجمهور مع مايؤلف فى نحو عشرين مسرحا ، أمكن أن يقال ان العالم العربى الذى تمثله مصر يشهد نهضة مسرحية لاشك فيها •

ومع ذلك فنحن اذا حاولنا أن نتريث قليلا نرى أننا فى الواقع نعيش اليوم تجربتين فى الأدب المسرحى : الأولى تجربة التقليديين الذين يأخذون بنظام المنظر المسرحى والفصل والديكور والعرض المتدرج والترتيب الذى يربط الشخصيات بأحداث تكشف عن الصراع وتطوره تطورا يرتبط بمنطق أرسطو المعروف ، والثانية : تجربة أعداء المسرح التقليدى الذين لايتقيدون بهذا التكنيك الموروث ولا يعنيهم أن يستوعبوا فى أعمالهم — مع أنهم قادرون — دقائق الدراما بالمعنى الذى يفهمه المحافظون •

والواقع أن كل شىء كان يوحى فى البدء بأن الدراميين المصريين يؤثرون الأخذ بالتجربة الأولى ، يساعدهم على ذلك أن الثقافة الانجليزية — وهى محافظة فى الجملة — كانت السائدة بينهم • فى حين كانت الثقافة الفرنسية تجد سبيلها الى المغرب العربى ولبنان • واستطاعت هذه الأجزاء من الوطن العربى أن تفتح صدرها لسارتر وتلاميذه وكل أصحاب

اللامعقول ، فوجد المصريون لونا من التعبير الدرامى يمكن أن يصور حالتهم ، فى الوقت الذى كانت فيه ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ تنبه الأذهان الى فساد كثير من القيم التى أرسيت دعائمها فى ظل التحكم البريطانى وأعوانه ، وتهيىء فى الوقت نفسه فرصة لانبثاق التفكير الحر أو قل تشجيع على الانطلاق ٠

هذا بصفة عامة ، وكان من الممكن - فى ضوء ذلك كله - أن يعكف الدراميون على التأهب لما يقوم نظرهم وعلى مايوفر لهم التوازن بين حاجات المجتمع المصرى وحاجة الفن الأصيل ، بين القضية التى يحتشدون لها وبين الاطار الذى يناسبها ٠ لقد كان توفيق الحكيم - الذى كتب أخيرا كما يكتب اللامعقوليون - مثلا مشجعا على هذا التوازن ، وسار سيرا ثابتا عبر التاريخ ٠ وعلى الرغم من أنه طفر طفرة غير طبيعية ، فانه لم يفسد عطاءه على نحو ملموس ٠

وقد استشهدت بتوفيق الحكيم لأن وقوفه الواعى على الفنون كلها وعلى تواريخها ينقص كثيرا من كتاب المسرح عندنا ، ولعل هذا يفسر لنا اختلاط التجربتين عند أكثر من واحد واضطراب طائفة بين الاستمرار فى تجربة التقليديين وبين التمرّس على تجربة العبثيين ٠

ولست أدرى فى الحق الى أى مدى يمكن أن نقدر أصالة الجميع ، ولكننا نستطيع أن نتبين التالى :

مصر المعاصرة - كرائدة فى المسرح العربى - لم يظهر فيها بصفة عامة الدرامى العظيم الذى يمكن أن تحتفل بذكراه كما يحتفل الانجليز بشيكسبير ٠ وهذا معناه أنها حتى اليوم لم تستظهر تماما أسرار التخطيط الكلاسيكى للمسرح ، وهى من أجل ذلك أو بناء على حقيقة التطور الطبيعى أعجز من أن تقف على مايقف فوقه العبثيون ، لأنها لم تسر فى الطريق الشاق الطويل الذى ساروا فيه حتى اليوم ٠ والنتيجة أن الطفرة العبثية تبدو واهنة لا ينفع فيها تمكن بعض الفنانين من الثقافة الأجنبية ، ولا كذلك الادعاء بأن العالم يعيش ثورات امتدت حتى شملت قواعد العلم المقررة ولا بد أن تشمل هذه الثورات كل أسباب التعبير الفنى ٠

ان الفيصل هو الموضوع ، وقد دلت مادته على أن أسلوب عرضها لا يحتاج الى اطار العبثيين ٠ فرشاد رشدى مثلا يكتب «رحلة خارج السور» وشوقى عبد الحكيم يكتب « شفيقة ومتولى » وكلا الكاتبين يثور على الصياغة التقليدية بلا مبرر ، ويأخذ نفسه بلا مبرر أيضا بشتى أساليب ومذاهب حتى ليزدحم عملهما بما يزدحم به عمل لبيكيت وليكن « فى انتظار جودو » فتضيع وحدة الأداء المنشود ٠

أنا لا أزعم أنهما لم يحسنا تعمق موضوعيهما ولم يجعلا الفعل هو الدراما كما قرر الاغريق ، ولكنى أزعم أنهما لم يحكما السيطرة على فنهما عندما أرادا تقليد العبثيين ومن لف لفهم • والحقيقة أنه ليس من الضرورى أن نلتفت دائما الى الغرب دون أن نعنى بتراثنا العربى من ناحية وبالفولكلور وأساطيره من ناحية أخرى • ويبدو أن أكثر من فنان قد أخذ يهتم مؤخرا بهذه القضية ، مقررا أن علينا فى النهاية أن نبرر المادة ونبلور مضمونها فى اطار هو من صنعنا وليس للغرب فيه الا القليل •

وأذكر هنا يوسف ادريس ، لا لأنه قدم مسرحية « الفرافير » ولكن لأنه دعا فى مقدمتها الى خلق مسرح مصرى بعد أن رأى أننا لا نعرف — برغم ما يبدو من أن هناك نهضة — أين نحن فى الطريق، وبعد أن رأى أننا نستعير الأقنعة ونتحدث بلغة تبدو غريبة فى مجتمعنا • وان أى مسرحى لينتهك الحرمات ويصب علينا التفاهات المؤسية فى سبيل الادعاء بأنه عثر على الموضوع الدرامى المصرى المناسب •

وما هكذا تخلق الدراما المصرية — كما يرى يوسف ادريس — وانما تخلق بما يجمع بين السامر الشعبى واهمال الحائط الرابع وما يجرى هذا المجرى • وعلى الرغم من أن نتائج عمله لم تكن طيبة فى « الفرافير » وأن مسألة السامر الشعبى سبقت اليها الدراما الكنسية فى أوروبا والغاء الحائط الرابع شىء يعرفه المسرح الشرقى من قديم ، فان دعوته تدل على احساس حقيقى بضياع ملامح الدراما المصرية فى زحمة التقليد •

ونحن لا نقول بامكان خلق المادة المصرية وبالتالى خلق المسرح المحلى الذى يوضع فى اطاره المناسب ، ولكن نقول بضرورة اصطناع عنصر الأمانة فى التعبير عن أى موضوع • ان برتولد بريخت الذى يوضع فى الجانب المقابل للتقليديين ولا يدرج مع العبثيين فى قائمة واحدة لم يدع أنه خلق مسرحا محليا ، ولم يفتعل للتعبير أى أسلوب مشروع أو غير مشروع • لقد كان يكتب وهو يضع أمامه هدف الافادة والتوعية ، الا أنه لم يفرض رأيه السياسى فرضا • وعلى الرغم من ايمانه بجدوى التخلص من قيود الكلاسيكيين فهو مثلهم يستخدم الكورس ، وهو يتجه بممثليه الى المشاهدين ، وهو قد يستعين باللافتات المكتوبة استعانته بالمشاهد السينمائية والأقنعة •

انه نموذج ، ولكنه ليس صاحب دعوة كيوسف ادريس ، ولا يمكن أن نزعم أنه لايصدر عن دلالات قومية • بالعكس ، فقد أثار أكبر المشكلات ذات الدلالات القومية غير أنه أعطى البرهان على أن الفنان ما دام يصدق مع نفسه ومع مادته ومع مضمونه يصبح اختيار تكنيكه فى لا محل ، بمعنى أن التجربة — لا المؤلف — هى التى تفرض التكنيك •

- ٥ -

وندع سائر الأجناس الأدبية الأخرى ـ لضآلة أهميتها الى حد ما فى حياتنا المعاصرة ـ ونقف عند الشعر لنسأل :

هل يمكن أن نجد أصلا لنشأته عند أى شعب من الشعوب ؟

ان دراسة المراحل الأولى للفولكلور لا يمكن الا أن تفترض لونا من التعبيرات ـ قد تكون درامية ـ داخل أنماط ايقاعية ليست محددة ، وانما يمكن أن يغلب عليها التكرار فى بعض أجزائها . ولعلها قبل أن تخضع للقالب الوزنى ـ الذى كان يلازم الحركة الجسمية عادة ـ عرفت ما نسميه اليوم بالأسجاع(١) .

وقد نميل هنا الى من يفسرون اللغة التفسير المادى فنبعد الشعر عن الأسطورة بالمعنى الأول الذى بيناه من قبل ، ونقرنه بالعمل باعتباره المجال الطبيعى الذى ينشط له الانسان أول ما ينشط . وهنا تكون رحلة البدوى مثلا فى الجزيرة العربية على هـذا الأساس ، هى مجال اتساق حركة الانسان بحركة الناقة ، ومن ثم يحاول الخاطر واللسان مزج ايقاع الحركتين عن طريق اللغة .

وهناك مرحلة فى تطور الشعر تمت مع أداء الطقوس الدينية(٢) والرقص كان بعضها ، ومع الأغنية الجماعية التى كان المغنون يتبارون خلالها بارتجال المقطعات المنظومة(٣) .

وفى الفولكلور المصرى نجد ظاهرة الغناء فى أثناء العمل ، بل لا نزال الى اليوم نردد فى مثل هذا الغناء ، كلمات دارت كثيرا فى نظم الأولين ، وهى نفسها تسهم فى تنظيم حركة الجسم مع طبيعة حركة العمل .

---

(١) يرى كارل بروكلمان أن الرجز ـ وهو أول الشعر العربى ـ تولد من السجع مرتبطا بحداء الناقة « تاريخ الادب العربى ١ : ٥١ »

(٢) فى القرآن الكريم « وما كان صلاتهم عند البيت الا مكاء وتصديه » والمكاء الصفير والتصدية التصفيق وقد مر بنا هذا .

(٣) يقول بروكلمان فى الكتاب السابق ١ : ٥٦ ان من المحتمل أن تكون القصائد الجاهلية قد قصد بها الى أن تغنى مقترنة بموسيقى بسيطة ، وفى صفحتى ١ ، ٩ من كتاب A History of Arabian Music يقول فارمر ان جنى الشاعر كان يستحضر بطريق الموسيقى ، ومن ثم كان الشاعر موسيقيا ، وقد يستصحب مغنيا يغنى شعره . . ويحاول العقاد فى دراسة له بعنوان « الشعر العربى والمذاهب الغربية الحديثة » أن يؤكد ان موسيقية الشعر العربى بما فيها من أسباب وأوتاد وتفاعيل وبحور مقفاة انما هى راجعة الى ميل العرب للغناء المنفرد فضلا عن أن لغتهم نفسها مبنية على الأوزان ـ راجع مجموعة البحوث والمحاضرات لمؤتمر مجمع اللغة العربية فى الدورة السادسة والعشرين ١٩٥٩/١٩٦٠

كل هذا لايهم الدارس كثيرا ، وان يكن دائما يحاول أن يسأل : هل الشعر بتلك الصورة القائمة كان أول ضروب التعبير الأدبي ؟

لقد أجمعت الآراء على أن هذا الشعر – الذى يوضع في مقابل النثر – كان أداة التعبير الفنى منذ طفولة الانسانية ، لأنه خيـال والخيال أسبق ظهورا من العقل !

والوضع بهذا التكييف غريب حقا ، لأن الشعر ليس خيالا كله • بل لقد كان على ما بينا حقيقة لم تحتج فى ماديتها الى خيال قط ، وربما كانت الحكاية أكثر من الشعر حاجة الى الخيال • وكان الانسان الأول يميل دائما الى أن يسرد وقائع يومه – فى الغابة أو فى الصحراء أو أمام النهر – فى تهويل عرفته الأساطير أو حكايات السحرة Tales of the magicians التى يعنى بها علماء الميثولوجيا •

ومع ذلك نرى من يقول ناقلا عن « لالو » ومتابعا طه حسين وكل الذين يجعلون الأدب اليوناني نقطة البدء لفهم الآداب العالمية « ومعلوم أن تصوير الانسان لما يراه مما هو من خلق خياله ، أسبق فى مراحـل التطور من مراعاته الدقة فى تصويره لمـا حوله » (١) ومن أجـل ذلك تأخر ظهور الخطابة .

ان الخطابة ليست النثر كله ، وفى حدود ما وصل الينا من تراث العرب يجب أن نقدم الأمثال وأسجاع الكهان الى جانب القصة ، وكل هذه لا يمكن أن يسبقها الشعر الذى مر فى مراحل كشف عنها الشعراء المعروفون أنفسهم ووجود قصائد لا تخضع للميزان العروضى الذى وضعه الخليل بن أحمد فى القرن الثامن الميلادى(٢) •

واذا كان هذا هو واقع الشعر فمما يضيف اليه أبعادا جديدة أن نقرر أن « الشعر الغنائى » Lyric كان أول ما عرف من فنون الشعر • بمعنى أن الشعر الملحمى مثلا أو شعر الدراما لا يمكن أن يسبق الشعر الذى يتغنى فيه الفنان بالمشاعر الذاتية ، وقد قدمنا أن التراجيديا كانت فى أصولها غنائيات تنشـد فى رحاب ديونيسوس فى حين كانت الملحمة « تنظم » حكايات الخوارق فى تشكيل معين • ولقد كان عجيبا بعد ذلك أن يلحق أرسطو الشعر الغنائى بفن الموسيقى ويجعل ضروب الشعـر ثلاثة هى : شعر الملاحم ، وشعر المأساة ، ثم شعر الملهاة • ويلاحظ من

---

(١) الدكتور محمد غنيمى هلال فى كتابه « المدخل الى النقد الادبى الحـديث » ص ٣٣٧ ط • الرسالة ١٩٥٨

(٢) لخص الدكتور شوقى ضيف هذا فى كتابه تاريخ الأدب العربى ١٨٣:١ وما بعدها « ط . المعارف ١٩٦٠ » وفى كتابه الآخر « الفن ومذاهبه فى الشعر العربى » صـفحة ٧ ومابعدها « ط . لجنة التأليف والترجمة سنة ١٩٤٥ »

كلامه عن هوميروس أن الأناشيد التى تنظم فى محاكاة الفعال(١) مرحله سبقت الملحمة والدراما ، وان هوميروس الذى ألف بأوزان بطولية فى الالياذة اصطنع الايامبو فى أناشيد الهجـــاء على ما تدل عليه قصيدته الهزلية مرغيتس(٢) • ويعنى هذا أن الكوميديا نشأت عن الايامبو ، فى حين كانت أصول المأساة ممتدة الى الملاحم بصفة عامة •

والأمر على أى حال لا يؤكد الا شيئا واحدا هو أن جوهر الشعر عند أرسطو ينحصر فى المحاكاة أى تمثيل فعال الناس بكل وجوهها ، وقـد لوحظ أن هذه المحاكاة هى التى تفرق بين الشعر والنثر ، فاذا نظم ناظم نظرية فى الطب او الطبيعة لا يسمى عادة شاعرا ولا « وجه للمقارنة بين هوميروس وأنباذوقليس الا فى الوزن ، ولهذا يخلق بنا أن نسمى أحدهما ـ هوميروس ـ شاعرا والآخر طبيعيا أولى منه شاعرا » (٣) .

وقد يكون الكلام ـ عنده ـ بلا وزن ، ولكنه يدخل فى نطاق الشعر ما كان محاكيا • ويقابل هذا تماما أن ينظم الشاعر ، ومع ذلك لانحس فى نظمه شعرا ، لأن الوزن لا يكفى وحده فيجعل من الانسان شـاعرا • وهذا الادراك للشعر يختلف أساسا عن ادراك العرب له ، فقـد كان هؤلاء يصرون على أن يكون الوزن ـ مع القافية ـ الفيصل بين الشعر والنثر بلا أدنى معارضة ، بل أن بعض العرب اليوم يرفض كل شعر يحطم الاطار الذى رسمه الخليل بن أحمد ـ باستقراء الشعر القديم ـ لمجرد أن وحدات الوزن بوضعها الجديد لا توفر الانسجام melody ولا الايقاع rythm على النحو التقليدى المعروف •

وليس يعنينا الآن مناقشة هذه القضية ، فستطرح للمناقشة بعـد هذا ، الا أن الشعر العربى الذى يشترط الوزن لايزال الى اليوم مجهول الأصول • ولكن القديس نيلوس Nilus الذى مات حول سنة ٤٣٠ ميلادية يصف احدى غارات العرب على دير بسيناء وفى وصفه يتحدث عن أناشيد كان هؤلاء العرب يستقون بها ، وفى الفصل ٢١ من سـفر العدد بالتوراة ١٧ وما بعده نموذج عبرى لهذا النوع من الشعر • ولعله من الناحية الفنية لايصل الى مستوى القصيدة الراقية ، ولكنه يقرب من الأغانى الشعبية التى سجلت انتصار العرب على الروم فى سنة ٣٧٢ ميلادية ، وليس من شك فى أن ثمة شعرا مثل هذا وذاك روى فى حروب

---

(١) يريد هنا فعال الفضلاء وهى المدائح وفعال الأدنياء وهى الأهاجى •

(٢) راجع فن الشعر ١٣ ، ١٤ وهذه القصيدة عبارة عن أوزان ايامبية سـداسية وثلاثيـة .

(٣) فن الشعر ٦

ذى قار سنة ٦١١ للميلاد الا أنه أسقط بافتراض أنه كان بلغة تبعد قليلا أو كثيرا عن لغة الأدب الرفيع ، وهى لغة قريش فيما يقال(١) ٠

ان أقدم نصوص الشعر العربى تقع فى القرن الخامس الميــــلادى ، كما قدمنا ٠ هذا باسقاط كل ما روى منسوبا لآدم وتبع والاسكندرية مما أشار الى بعضه ابن سلام فى مقدمة كتابه « طبقات فحول الشعراء » ومما ورد فى « كتاب التيجان » وكتاب السيطرة وغيرها ٠

ومثل هذه النصوص الصحيحة لانجد فيه الا لغة موحدة ذابت فيها اللهجات واتسق الأسلوب ، ولكننا قد نجد لبعض القبائل ملامح لغوية خاصة فى ديوانها ؛ ففى شعر هذيل – مثلا – كثير من السمات تخالف به العرف ، وبعض أشعار اليمانيين يحفل باستعمالات معينة ، وهكذا ٠

وغنائية الشـــعر الجاهلى قد تبدو موحدة أو بهيكل لا يتغــير عند الشعراء الجاهليين ؛ فقد تبدأ بالاستعبار على حبيبة ذاهبة وذكر أطلالها ، ثم تقفى برحلة خطرة فى الصحراء وذكر الحيوان ، وحين ينتهى الشاعر الى السيد أو الزعيم تثار قضية سياسية أو يطلب عطاء ، وهنا يتاح ذكر للمفاخر قبل أن يكون الختام بأبيات فى الحكمة(٢) ٠

ان هذا التخطيط قد لايبدو واضحا فى الغالب ، لاسيما اذا ذكرنا المقطعات الصغار وأشعار الصعاليك ، غير أن الكثرة الغالبة كانت لاتخرج عن هذه الدائرة ، وقلما نجد مطولة كعينية أبى ذؤيب الهذلى « أمن المنون وريبها تتوجع » لاتسير فى الطريق نفسه(٣) ٠

ولسنا نرى هذه المطولة أقدم الشعر الجاهلى بل ليســت هى من أقدمه ، فان أبا ذؤيب مات حول سنة ٦٥٠ للميلاد ٠ ولكننا نراها مثلا لايفى بجميع مقتضيات النقاد الشكليين ، وقد تكشف الدراسة الدقيقة لشعر قبيلة عن اختلافات ضخمة فى غنائياته ٠ ومن هنا يمكن أن يقال ان فى الامكان دراسة أشعار القبائل على أسس تبعد الفكرة الشائعة عن تجمد شعر الجاهليين فى سياق متجانس ، فان تعذر أمكن أن نجد فروقا أساسية فى شعر الشعراء ٠ فأبو دؤاد الايادى وعدى بن زيد يشوب

---

(١) راجع جرونباوم فى كتابه « دراسات فى الأدب العربى » صفحة ١٣٤

(٢) لاينطبق هذا بطبيعة الحال الا على المطولات ، ولكن الشعر الجاهلى ملىء بالمقاطعات والقصائد القصيرة ذات الموضوع الواحد – راجع على سبيل المثال ديوان هذيل المطبوع.

(٣) فى هــذه المطولة ثلاثة مشاهد عبر فيها الشاعر عن حزنه لوفاة أبنائه من الطاعون والمشاهد تكشف عن تسلط القدر فى مصرع لحمار وحشى وثور هائج وفارس مسلح !

شعرهما تفكير حضرى ، والأعشى صناجة العرب يكشف عن حضـــارة ساسانية ، وامرؤ القيس وطرفة وعبيد بن الأبرص يضعهم بعضهم فى مدرسة(١) كما وضع أوس بن حجر وزهير والحطيئة في مدرسة المحككين !

وعلى الرغم من أن عصر رسول الله كان كما نعرف نهاية مرحلة البناء الفعلى للقصيدة العربية القديمة ، فاننا نرى ثمة اضافات أضيفت بحيث يمكن أن نرفض الفكرة الشائعة الثانية ، وهى أن الشعر الاسلامى لم يبعد عن الاطار الجاهلى القديم ٠

لقد تطورت القصيدة فى شكلها وفى محتواها ، وان يكن ذلك فى حدود النقد الذى بدأ بتعقيل العملية الشعرية وانتهى بتجميدها الى الأبد٠

***

لقـد بلغ اعتداد العربى بالوزن حدا اعتبر معه كل ناظم شـــاعرا ، وأن يكن النقاد فيما بعد قسموا الشعراء الى شاعر خنذيذ وشاعر مفلق وشاعر فقط وشعرور وهو لا شيء ، قال أحدهم لآخر يهجوه :

يارابع الشعراء كيف هجوتنى وزعمت أنى مفحم لا أنطق

وقيـــل بل هم شـــاعر مفلق وشـــاعر مطلق وشـــويعر وشـــعرور ، والشويعر كمحمد بن حمران سماه هكذا أمرؤ القيس ، ولقى رجل آخر فقال له : ان الشعراء ثلاثة شاعر وشويعر وماص ثدى أمه ، فأيهم أنت ؟ فأجاب : أما أنا فشويعر ، واختصم أنت وامرؤ القيس فى الباقى(٢) ٠

ومن الطبيعى أن هذه النظرة ليست عروضية فقط ، بل هى بحسب استاطيقيات البلاغة العربية تحدد منزلة الشاعر كفنان يلتزم أصـــولا بعينها ! ولهذا فان الوقوف عند الوزن باعتباره زاوية لمناقشة الشكل القصيدة المألوف ما يجعل البناء كله متداعيا ٠

على أن السياق الذى حبذه النقاد ــ وكانوا لغويين حتى نهاية القرن الثامن الميلادى ــ جنح بالشاعر المحدث الى التمسك بالأصول التقليدية ، ومن ثم كان الشعر حتى عصر هشام بن عبد الملك الأموى عربى الديباجة، بل ربما كان محاكاة مصقولة لنسيج الجاهلين ، وظلت هذه المحاكاة فى

---

(١) دراسات فى الأدب العربى ١٤٠

(٢) هذه التقسيمات اوردها ابن رشيق فى العمدة ١ : ٧٣ ، ٧٤ « ط ٠ هنـــدية سنة ١٩٢٥ » والخنذيذ هو الذى يجمع الى جودة الشعر رواية الجيد من شعر غيره، والمفلق هو الذى يأتى بالفلق أى العجب ٠

عنفوانها عند شعراء عباسيين أشهرهم مروان بن أبى حفصة ومسلم بن الوليد وأبو تمام والبحترى !

وكانت محاولات الخليل بن أحمد فى تحديد قوالب الشعر بما يسمى بحورا قد جمدت الأوزان ، وحيثما وقعت محاولة التخلص منها لم تصادف أى نجاح (١) ، وأن يكن محدثو العصر العباسى قد مالوا الى الأوزان الخفيفة والقصيرة ميلهم الى الاكثار من مقطعات الشعر التى تتضمن فكرة سريعة أو صورة مختصرة .

وظهر مع ذلك اهتمام بالغ بالرجز بحيث راح يســـتوعب أغراض القصيد من ناحية ، ومن ناحية أخرى استغل كمزدوج فى نظم العـــلم والقصص . وما محاولات أبان اللاحقى الذى مات سنة ٢٠٠ (٨١٥ ميلادية) فى نظم كليلة ودمنة وغيرها من موضوعات فقهية كالصيام الا صـــدى لاستجابات الرجز لحاجات العصر ، ونحو هذا يقـــال فى مزدوجات ابن المعتز(٢) .

وقد كان لانتقال الشعر العربى الى الأندلس أثره فى تطوير أوزانه فيما يعرف بالموشحات ، وهذه فيما يبدو أحدثت تغييرا كاملا من ناحية الايقاع والمبنى العام فى شعراء « الطرو بادور » وأشهرهم دى بواتييه ــ الشاعر الكونت الجوال ــ ودى أفرن وماركابرو اللذان ماتا بين سنتى ١١٨٠ ، ١١٨٥ وثبت علميا تأثرهما بشعر الأندلس (٣) . ونستطيع من ناحية أخرى أن نقول ان قصـــائد البالاد Ballad وهى فى موضوعها الواحد ــ الذى يكون قصة ــ تتألف من أسماط متعددة الأوزان والقوافى كالموشـــحات ، ومثلها السونيتات Sonnets أو الارانين التى تفنن

---

(١) من هذه المحاولات ماقدمه أبو العتاهية الذى نظم أغانى الملاحين فى دجـــلة والذى خرج على قيود الخليل ، فلما عوتب قال : أنا أكبر من العروض !

(٢) له مزدوجة كبيرة فى تاريخ بنى العبـــاسى ، ومزدوجة أخرى فى ذم الصبوح ، ومزدوجات علمية أخرى ثانوية القيمة .

(٣) تحسن هنا مراجعة الدكتور نيكل Nykle (A.R.) فى كتابه المعروف Hispano-Arabic poetry وقد طبع فى بلتيمور سنة ١٩٤٦ كذلك كتاب Choytor (H.J.) شـــعراء الطروبادور The Troubadours وقد طبع فى كيمبـــردج ســـنة ١٩١٢

جون ميلتون فى أسماطها وأغصانها وأقفالها ، والتى نظم منها شيكسبير ١٤٥ قصيدة(١) .

وأولية الموشح نراها عند مقدم بن معافى القبرى أحد شعراء الامير عبد الله بن محمد المروانى ، وأخذها عنه أبو عمر أحمد بن عبد ربه صاحب « العقد الفريد » والمتوفى حول سنتى ٣٢٧ أو ٣٢٨ ، وقد لحظ ابن خلدون ذلك وقرر أن بضاعتهما كسدت من بعدهما حتى جاء عبادة بن ماء السماء المتوفى سـنة ٤٢٢ وعنه قال شاعر الموشحات أبو بكر محمد بن زهر الاشبيلى الذى مات ٥٩٥ : كل الوشاحين عيال على عبادة القزاز فيما اتفق به من قوله(٢) .

بـدر تم   شمس ضحى   غصن نقـا   مسك شم
ما أتـم   ما أوضـحا   ما أورقـا   مـا أنـم
لا جـرم   من لحـا   قـد عشقا   قـد حرم

---

(١) كان ميلتون يشكل السوناتا الواحـدة من ١٤ بيتـا heroic lines فى فقرتين موزعة قوافيهما على نحو معين ، وعلى الرغم من أن ثمة شعراء أخذوا بهذا النظام وأشهرهم وردزورث وكيتس فان الشكل الذى حافظ عليه شيكسبير تمثله السوناتا التالية :

Shall I compare thee to a summer's day ?
Thou art more lovely and more temparate :
Rough winds to shake the darling buds of May
And summer's lease hath all too Short a date.

x x x

Sometime too hot the eye of heaven shines,
And often is his gold complexion dimm'd :
And every fair from fair sometime declines,
By chance, or nature's changing course untrimm'd.

x x x

But they eternal summer shall not fade
Nor lose possession of that fair thou owest ;
Nor shall Death brag thou wanderest in his shade,
When in eternal lives to time thou growest :

x x x

So long as men can breathe, or eyes can see,
So long lives this, and this gives life of thee.

(٢) راجع مقدمة ابن خلدون ٤٩١ ، ٤٩٢ « ط . التقدم » وسنرى ثمة تحريفات فى أسماء من ذكرنا من شعراء ، فهو يقول مقدم بن معافر الفريدى بدلا من ابن معافى القبرى نسبة الى قرية قبرة ، وعبادة بن القزاز جاء متأخرا عن عبادة بن ماء السماء وكان شاعر المعتصم بن صمادح ، وأبو عبد الله يعنى أبا عمر صاحب العقد .

ويرى الدكتور جودت الركابى أنه منذ القرن الثالث الهجرى بدأ فى الأندلس بمحاولات شعرية للموشحات ، ولكنها لم ترسخ الا على يد عبادة ابن ماء السماء ، حيث جعل الموشح فنا قائما بذاته له أسسه وقواعده ، ولم يجىء القرن الرابع الا وعمالقته يشغلون العالم به ، ومن هؤلاء عبادة القزاز وابن اللبانة والأعمى التطيلى وابن بقى وابن باجة وأبو بكر بن زهر ولسان الدين بن الخطيب الشاعر الكاتب المتفلسف الفقيه(١) .

ولعل ابن سناء الملك الشاعر المصرى الذى مات سنة ٦٠٨ كان أول من حصر قواعد الموشحات وبين خصائصها فى كتابه « دار الطراز » ليكون أول من نظم عملية نقل هذا الفن – علميا – الى الشرق ، وقد ذكر هذا الشاعر أن الموشح فى العادة كلام منظوم على وزن مخصوص « وقد يتألف فى الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيات ويقال له التام ، وفى الأقل من خمسة أقفال وخمسة أبيات ويقال له الأقرع ؛ فالتام ما ابتدىء فيه بالأقفال والأقرع ما ابتدىء فيه بالأبيات » (٢) .

والقفل يتكون من جزئين فأكثر ، وما بينه وبين كل قفل وآخر يسمى البيت ، ولا يشترط أن يتكون هذا البيت من شطرين على ما نرى فى القصيدة العادية ، وعلى النحو التالى يكون اطار الموشح :

— — — —	**القفل الأول ويسمى المطلع وهو مكان من أربعة أجزاء**
ـــــ م ـــــ م ـــــ م	**البيت الأول وهو مكون من أجزاء مفردة**
— — — —	**القفل الثانى**
ـــــ س ـــــ س ـــــ س	**البيت الثانى**
— — — —	**القفل الثالث**

وهكذا حتى نصل الى القفل الأخير ويسمى بالخرجة ، ويجرى الوشاحون على عادة جعله باللغة الدارجة الا فى المديح .

والقفل الذى رأيناه يتكون من أربعة أجزاء قد يتكون من جزئين فقط ، وقد يصل الى العشرة ، وكذلك البيت قد يتكون من أجزاء مفردة بقافية واحدة

(١) فى الأدب الأندلسى ٢٩٠ « ط . المعارف سنة ١٩٦٠ »

(٢) دار الطراز فى عمل الموشحات ٢٥ « ط . دمشق سنة ١٩٤٩ »

تتكور فى كل جزء كالميم أو السين ، وقد يتكون من جزئين مركبين أو أجزاء تسمى فقرات هى الغصن على ما نرى فى التخطيط التالى :

ـــ ـــ ـــ ـــ ـــ ـــ	**قفل مكون من خمسة أجزاء**
ـــ ر ـــ ف ـــ ر ـــ ف ـــ ر ـــ ف	**بيت مركب من فقرتين (غصن)**

ومن هذا النوع موشح الأعمى التطيلى الذى يقول فيه(١) :

كذا يقتـــاد	**سنا الكوكب الوقاد**	**الى الجلاس**	**مشعشعة الأكواس**
أقم عـذرى	**فقد آن أن أعكف**		
على خمـــر	**يطوف بها أو طف**	**بيت (غصـــن)**	
كمـــا تدرى	**هشيم الحشا تخطف**		

وساق ابن سناء الملك فى كتابه من نماذج البيت المركب ، هذا البيت التالى وهو مكان من ثلاث فقر وثلاثة أجزاء هى الغصن(٢) :

من لى به يرنو	**بمقلتى ســـاحر**	**الى العبـــاد**
ينأى به الحسن	**فينثنى نافـــــر**	**صعب القياد**
وتارة يـــدنو	**كما أحتسى الطائر**	**ماء الثمـــاد**

هذا التقسيم ولوازمه كثيرة كانت تتبع بصرامة وأناقة ، وكان الجميع يفرضونه فرضا ، واتسع ميدانه حتى أخذ به الجمهور لسلاسته وتنسيق كلامه وترصيع أجزائه كما يقول ابن خلدون ، ومن ثم نظموا على طريقته حتى جاءوا فيه بالغرائب ، وأول من أبدع فى هذه الطريقة الزجلية أبو بكر بن قزمان ، ثم استحدث شعراء المغرب فنـــا آخر من الشعر فى عروض سموه « عروض البلد » وهو فى أعاريض مزدوجة شهر بها ابن شـــجاع والكفيف(٣) .

ويطول بنا الشرح لو ذهبنا نتقصى مثل هذه التغيرات ؛ فالحديث عن الأزجال فى مصر وحدها ــ مثلا ــ يحتاج الى كتاب مستقل ، غير أن مشكلة

---

(١) دار الطراز فى عمل الموشحات صفحة ٥٥

(٢) دار الطراز ٦٣ وفى صفحة ٦٥ يسهوق مثلا لما تركب بيته من أربع فقـــر وثلاثة اجزاء وقد أخطأ المحقق حين ساق قول الشاعر على هذا النحو « وزلال لوبلا × يرتقى القانت » وصحته « بز تقى القانت » وساق « ملحدا » فى الموشحة بصيغة اسم الفـــاعل وصحته المفعول .

(٣) مقدمة ابن خلدون ٤٩٧ ، ٥٠٢ ، ٥٠٣

المشاكل حقا هى ما حدث اليوم من تحطيم لاطار القصيدة التقليدية ، مما حدا بشيوخ الشعر فى العالم العربى الى أن يرفضوا ما يسمونه « الشعر المرسل » أو « الشعر الحر » ثم تقف الدكتورة سهير القلماوى فى مهرجان الشعر الذى عقد عام ١٩٦٢ بالاسكندرية لتتساءل فى استنكار : أين عبقرى الشعر الجديد ؟

ونحن فى الحقيقة نحتاج الى من يقيم انتاج الشباب على أسس ليست كالأسس التقليدية ، لأن ما حدث أن شاعر اليوم ـ الحقيقى ـ وجد ان تجارب الانسان المعاصر لا تتسع لها الأنماط العروضية التى حددها الخليل بن أحمد بعد استقرائه الشعر القديم ٠

والعجيب أن يغيب عن أغلب النقاد أن الخليل بن أحمد وهو يلزمنا بتلك الأنماط لم يقرر أنه « جمع ومنع » بمعنى أنه لم يزعم أنه جمع موازين الشعر كلها ومنع ما عداها ؛ فان فى الشعر الجاهلى قصائد تخرج عن بحوره الستة عشر أو الخمسة عشر بعد اخراج البحر الذى استدركه عليه الأخفش ٠

بل يقرر ما هو أعجب من هذا ؛ فان البحر المديد الذى يجرى على أساس « فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن » مرتين يقول انه لا يأتى الا مجزوءا أى أن وروده « شاذا » على هذا النحو فى العصر الجاهلى ـ ان كان ورد ـ لم يمنع الشعراء من أن يسقطوا منه تفعيلة كاملة فصار « فاعلاتن فاعلن فاعلاتن » مرتين ، وعند التطبيق وجد أن ايقاعه لا يجرى على هذا النسق فهو حقيقة يخرج خروجا تاما على التوزيع التفعيلى الذى افترضه ، فقرر أنه بحر ثقيل تنبو عنه الأذن ولهذا انصرف عنه الشعراء !

ماذا نفهم من ذلك ؟

أنا شخصيا أفهم أن الخليل ـ وقد عجز عن ضم كل الشعر القديم فى أبحره ـ فتح أمامنا باب الاجتهاد ٠ بل هو باختراعه ما سماه بالعلل والزحاف قد هيأ أمامنا الفرصة لوضع ماشئنا من الأنغام ، أو لاختيار الايقاع الذى ينسق كم الوحدات الموسيقية التى تسمى بالتفعيلات ، وفى هذه الحال يجب على كل أنصار هذا العالم أن يحترموا محاولات الشباب فى تحقيق الكم النغمى بما يناسب تجربتهم ٠

ومعنى هذا أن الزعم بأن شعر الشباب لا وزن له وهم باطل ؛ فان من البديهيات أن الشعر لا يكون كذلك الا اذا توفرت فيه خصائص أهمها الوزن ، فالقاء تهمة انتفاء الوزن اذن من شعر الشباب يساوى القاء هذه التهمة فى وجه شاعر عمودى كصالح جودت أو العقاد ! واذا كان العقاد نفسه يفترض أن ما يرفضه فى المجلس الأعلى نثر لأنه لا يجرى على ماقرره

الخليل فان هذا لا يخرجه من دائرة الشعر على الاطلاق · لأنه يجرى على قاعدة فعلا ، وان تكن قاعدة لا تلتزم حرفية القديم ·

لقد وجد الوهن فى الأبحر التقليدية عن طريقين كما بينا ·· عن أنها لم تنتظم كل ما خلفه الجاهليون — وفى هذه الأبحر أوزان مستحدثة فى العصر العباسى — وعن أنها تلين أمام حاجات الشاعر فتخرج عن القصد المرسوم ، فكيف يلزم بها من يعيش ايقاعات تختلف كل الاختلافات عن ايقاعات الماضين ؟ ان العقاد اذن ومن لف لفه يحرمون الفنان حقه الطبيعى فى الابتكار ، وينكرون ما حدث فى التاريخ فعلا · ينكرون الموشحات مثلا ، وينكرون الأوزان المقلوبة ، وينكرون أشياء أخرى من هذا القبيل الا اذا جاء بها أشخاص تقع منهم معجزات ·

وقد يكون التنظيم الشكلى للوحدات الموسيقية فى الموشحات ما يلقى فى الروع أنها لاتزال تجرى فى فلك الخليل أو أنها تجرى بقواعد وغيرها لايكون الا فى حدود ما رسمه الخليل · قد يكون ذلك كذلك ، الا أن شعر الشباب اليوم يؤكد أنه لايعدو أن يكون مرحلة أخرى — بعد الموشحات — من مراحل تطور القصيدة العربية .

وهذه المرحلة مقيدة بقواعد ربما كانت قواعد الموشحات أسهل منها بكثير ·· مقيدة بالوحدة التقليدية من ناحية ، وبتوزيعها فى القصيدة توزيعا أوركستراليا من ناحية أخرى ، ومعرضة من ناحية ثالثة عن الرتابة الكلاسيكية التى تنجم عن وحدة الروى فى القافية . وهنا نقرر — متعجلين — أن فى شعر الشباب قافية وان كانت هذه القافية بلا روى يلتزم دائما .

وخشية الاطالة فى ضرب الأمثلة نقول انه لو فرض أن شاعرا من المتحدثين قال قصيدته ، فسيجريها على النحو مثلا :

فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن

وبتعبيرات الخليل نقول ان الكم النغمى هنا مكون من أسباب وأوتاد وفواصل ، وان فى كل سطر بيتا كاملا أو سطرا فيه قافية وما عداها حشو ، وان القافية تخضع للعلل نفسها التى تخضع لها قافية الخليل ، فاذا كانت علة « الرمل » أن تأتى قافيته « فاعلن » تكرر هذا المقطع فى نهاية كل سطر فتكون النتيجة على النحو التالى :

فاعلاتن فاعلن
فاعلن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
فاعلاتن فاعلن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
فاعلن

وأما التفعيلة المفردة التى تستقل بسطر كامل ، فقد تبقى بلا علة (فاعلاتن) وهنا تكون استهلالا لما بعدها ، ولا يفسر انفرادها فى هذه الحال الا على أساس سبب نفسي أو على أساس ايقاع داخلى هو ما يمكن أن نسميه حلاوة الجرس ولا يمت بصلة لوحدات الخليل .

للقصيدة الحرة ــ على ما رأينا ــ قواعدها ، وهى بذلك ترد بنفسها على كل صاحب حجة ضدها • فاذا وجد واحد ما أن فى لغتها منفذا الى هجوم له سلاحه الجديد أمكن أن تبسط أمامه طبيعة اللغة التى هى أداة القصيدة ، وهى بالنسبة للقصيدة العربية خطابية بوجه عام ! طبيعة نشأتها والظروف التى أحاطت بها وأسلوب العرب فى التفكير •• كل أولئك ربط الكلام العربى ــ أساسا ــ بالفكر بحيث تتأخر تهويمات العاطفة ، ويكون واجب الشاعر اما أن يزاوج بين الفكر والعاطفة كما فعل أبو تمام واما أن يحجب بصوره حجج الفكر كما فعل العباس بن الأحنف ، ولما لم ينجح الا نفر ضئيل وفى جوانب معينة فقد استسلم الشعراء جميعهم للخطابية . وزاد من حدتها أن الشاعر العمودى كان فى التزامه أطر الجاهليين يدوس على جوانب خصبة من تجربته كانسان ، وأصبح على الشاعر اليوم ــ وقد رفض أن يصدر بأنماط غيره ــ أن يعيد الى لغته بعدها العاطفى وأن يحجب منطق الفكر بمنطق الصورة ، ولعل هذا فى رأيى هم أهم ما يميز القصيدة المعاصرة .

ان شاعر اليوم لا يريد أن يقلد لينجو من آفة الخطابة ، انه يريد لغة ليست هى لغة العامة كما يزعم أى زاعم ، وانما لغة تتمرد على الرتابة التى تنجم عن ضياع أبعاد الصورة ، وهذا سر تحطيمه لرتابة الوحدات اذا كررها بصورها التقليدية • هذا سر أن يصدر بايقاعات تختلف تماما عن ايقاعات الأولين ، هو له لغته وله موسيقى هذه اللغة ، ومن المحال أن يرتبط بعد هذا بايقاع الجاهليين .

والا فلماذا وضع العباسيون المجتث ؟ الم يشعروا بأن للجاهليين أذنا غير أذنهم ؟ قد يلتقون معهم فى أمور ولكنهم يختلفون عنهم أيضا فى أمور . وتمضي السنون ولابد أن تتسع دائرة الخلف ، فاذا كافح شعراء اليوم بحثا

عن سبيل للبقاء فى آفاق نغمية جديدة فذلك لأن هذا نتيجة منطقية لتطور الحياة .

ويبقى بعـــد ذلك ما أشرنا اليه عرضا .. يبقى ما قررناه عن نوع التجربة وكيف أن هذه التجربة لا يمكن أن تخرج متكاملة الا بعد أن تزحزح القصيدة العربية عن مواقعها الحالية ، وهنا لا نلجأ الى مثل ما عمل اليوت ولا الى مايشبه محاولات شيكسبير . فما تم على أيديهما كان لا يتعـــدى دائرة اللغة فى الأغلب ، وانما نحاول أن نتعمق - على أساس احتياجنا الى فن يشكاه مناخ انسانيتنا - حقيقة التعبير العصرى ، فاذا عرفنا أن عناصر الصورة المعاصرة لا يتسع لها الاطار التقليدى أدركنا كم يكون من العبث أن نطوع لها الأشكال الموروثة .

هل أسرف فى هذا ؟

لا أظن . فالشاعر الذى رسم اطاره الفنى فى حدود معان ساذجة تعرض عرضا تقريريا - بغض النظر عن اصطناع الاستعارة وما يجرى مجراها - لا يمكن أن يعالج فى هذا الاطار تمزق انسان العصر فى عهد الصاروخ . الانسان الفطرى الذى يجعل الدابة محور حياته والذى يتطور ليقرأ أرسطو ويكتب كما يكتب الكندى والفارابى وابن سينا لايمكن أن يعيش على النحو الذى يضطرب فيه عالم يموج بانفعالات عنيفة وتجارب فى الفضاء خارقة الخ . ثمة تجارب جديدة وايقاع جديد ، فلابد اذن من اطار جديد . ولابد أن نعترف - بناء على ذلك - أن من ينكر وجود الشكل الجديد للقصيدة العربية عليه أن يجعل امرأ القيس يركب صاروخا الى القمر ويدفع به فى مشاكل الاقتصاد الموجه وقوانين تعادل الطاقة والمادة وهكذا ، ثم يقول بعد ذلك ان شعره يسع انسانيتنا بذاتها .

فاذا أضفنا الى هـــذا أن حاجات الماضين الفنية كانت تقصر عن حاجاتنا - بدليل عدم وجود الدراما مثلا فى الشعر القديم - يكون من الممكن جدا بعد ذلك أن نشفق على شعراء الشباب وهم يخوضون تجربتهم فى اطارها الفذ ، ولولا محاولاتهم الجادة لما عرف أدبنا واحدا كالشرقاوى يطلع علينا بمسرحية جميلة الشعرية .

ان أحمد شوقى كتب المسرحية الشعرية ، وكتبها عزيز أباظة ، ثم كتبها محمود غنيم . وبمقارنة ساذجة بين أعمال هؤلاء وعمل الشرقاوى نتبين الفرق الهائل بين مفهوم الدراما عند العموديين وعند أصحاب هذا الشعر الجديد . الأولون يكتبونها مقطعات غنائية فى حوار ، ولا بأس من أن يتقاسم البيت المقفى ذا الروى المحدد اثنان أو ثلاثة أو أربعة ، كل بحسب مجهوده فى توزيع الأسباب والأوتاد على المتحاورين !

وأما الشرقاوى فهو يدع الفكــرة الدرامية تتحرك بتلقــائية داخل الوحدات الموسيقية التى ليس لها من القوة الا ما تكسب به التعبير ايقاعا مهموسا صادقا . الوحدة الموسيقية عند الشرقاوى وسيلة ، وهى عند الشيوخ غاية . هى عنده خطوة من خطوات التأثير ، ويجعلها الشيوخ نهاية المطاف !

ما السر فى هذا ؟

السر أن اطار الأبحر القديمة بما فيه من قيم شـــكلية يفرض على الشاعر أن يخضع الفكرة ـ بالتوسع فيها أو بتضييقها ـ لوحدة البيت ، وهذا ما يرفضه الشرقاوى وأمثاله ، لأنهم يرون أن الفكرة يجب أن توضع فى المحل الأول . ومعنى هذا أن تطور الشكل فى القصيدة العربية تطور ناجم عن حاجة ، وستمضى حركة التطور ما بقيت تلك الحاجة .

***

أما عن المحتوى فالشعر منذكان ، يحاكى أفعال الناس خيرها وشرها عند الاغريق(١) أو كان غناء عند الجاهليين وهو يتعرض لجزر ومد ، وتنوعت الأغراض الشعرية تنوعا كان يباعد بينه وبين حقيقته قدر ما كان يلتصق بها . والأمر بهذه الصورة لايقدم خطا واحدا لمسيره ، وانما ثمة خطوط تتشابك أحيانا وتفترق فى أغلب الأحيان ، ويرى الضــارب فيها من التناقض ما لا سبيل الى حصره هنا .

وقد بدا واضحا بالنسبة للعصر الذى تسود فيه العرب أن الفكر الاسلامى لم يرفض كل محتوى القصيدة الجاهلية من ناحية ولم يتخل من ناحية أخرى عن سيكلوجية أرسطو التى لا تكترث بالخيال ، كما جعــل القصيدة اسلامية تحتذى الجوهر الجاهلى على أساس عقلى كانت الموهبة تضيع به فى مجاهدات التقليد .

ظل الشعر فخرا ومدحا وغزلا . وهى موضوعات فارقها الشعر اليونانى منذ بعيد ، ودار الشعراء حول ما وقف عنـــده القدماء ، وبدا كما لو أن تيار العقل الاسلامى يعمل دائبا على خنق الفن الملهم ، وبدلا منه كان على الشاعر أن يجمع ألوان المعرفة التى تكيف عصره ، والا فقد يجد من النقاد من يحاسبه على الخطأ والصواب مثلما يحاسبه على الأسلوب .

---

(١) هذه التقنية قائمة على أساس ماجاء عند أرسطو ، ولكنها لاتنفى غنائية الشعر اليونانى قبل ظهور الملحمة والدراما ؛ وكنا بينا أن ارسطو يجعل الشعر الغنائى من جنس الموسيقى .

وكان الخلاف المطرد بين لغة الشعر ولغة الحياة العادية قد وضع العقبة الثالثة فى طريق الشعر ، فاحتاج المتلقى الى شروح يقوم بها اللغويون الذين كانوا فى الوقت نفسه نقادا للقصيد ، وأصبحت شروح الشعر معيارا لقيمته . وبمقدار ما كانت هذه الشروح تضؤل ، يضيع فى الطريق كثيرون ، ومن ثم لم يصل الينا الا الأعلام(١) الذين لا يعطون الا أحد تيارات التطور .

وهكذا نصل الى ما نريد بعد بسط فكرة التقليد ومشكلة الصواب والخطأ ثم قضية اللغة . نصل الى أن البناء الحقيقى للشعر العربى لم يصل الينا كاملا ، وأن محتوى هذا البناء الناقص كان ناقصا أيضا ! ولكننا نلاحظ أن عنصر الجمال الفنى كان شيئا مستقلا عن ذلك المحتوى ، بحيث لم يجد النقاد القدماء صعوبة ما فى ربطه بالشكل على أساس أنه حلية أو شيء يوشى به الكلام « كما يوشى الثوب بالتطريز » .

ومع ذلك كله فقد أثر هذا النهج فى شعر غيرهم ، حتى ممن كانوا يتكئون على موروث الاغريق والرومان . وكانت مناقشة المحتوى مستقلا عن الشكل ثم عن قضية الجمال قد استهوت الأوربيين ، كما استهواهم محتوى الموشحات من حيث كانت تغنيا بعشق معين استغرق أغانى «الطروبادور»(٢) .

فان وصلنا الى أيامنا هذه ـ وقد أصبحنا نتلقى عن الأوربيين ما سبقونا به من قرون ـ نرى الطليعة الشاعرة ترفض المحتوى القديم ، ولا تريد أن تقصر مجهوداتها على أن تأتى بالعجيب والنادر . فان « اخترعت » أو « أحسنت التعليل » عد هذا مما يوشى به الكلام . لقد تغيرت النظرة الى الشعر ومن ثم تغير محتواه ، وأصبح الجمال جزءا من كيان القصيدة يصعب فصله بأية حال .

كان التقدم الهائل الذى قامت به المعرفة فى جميع المجالات قدكشف

---

(١) تروى الأخبار أن جريرا قارع بأبيه أكثر من تسعين شاعرا وأسقطهم فسقطوا عند النقاد ، وأن أبا تمام والبحترى أخملا فى عصرهما خمسمائة شاعر فلم يعرض لهم أحد .

(٢) يرى الدكتور غنيمى هلال فى صفحة ٢٧٤ ومابعدها من كتابه « الأدب المقارن ـ طبعة ثالثة » أن شخصية الرقيب والرسول بين الحبيب والواشى والحاسد ، وقسوة المحبوبة ، وتولد الحب من أول نظرة وبكاء المرأة على فراق حبيبها الذاهب الى الحرب ، والحب الصوفى الذى نجد جذوره فى غزل العذريين وقبل فى عشق العباس بن الأحنف .. يرى أن كل ذلك انحدر من العرب الى الأوربيين ، وذلك فى أناشيد الطروبادور التى بدأت تنتشر فى جنوبى فرنسا منذ عام ١١٠٠ للميلاد .

عن أن البواعث التعسفية لاحترام المحتوى القـــديم لايمكن أن تـكون مصدر ثراء للقصيدة المعاصرة ، ومن ثم يكون شيوخ الشعر ممن يهاجمون « القصيدة الحرة » أقرب الى التعنت منهم الى الانصاف ، لأنه لا يعقـــل أن يقف شاعر العصر على الطلول كما فعل شوقى ، فى الوقت الذى وصف فيه الطيارة والغواصة . واذا صح هذا أو جاز ، تكون المنهجية التى قررها ابن قتيبة فى كتـابه « الشعر والشعراء » (١) هى المعول على نجاح الشاعر الشاب كما كان من الممكن أن ينجح الشاعر الشيخ من قبله . وخطورة هذه المنهجية تبدو فى ضرورة أن يعرض شـــاعر اليوم لكل ما عرض له شاعر الأمس ، حتى اذا وصف الحصـــان مثلا حرص على أن يجعله مكرا مفرا لا يلهب بالسـوط ولا يكاد ذيله يبلـغ الأرض !

اننا الآن نعرف أية ثورة يعيشها العالم ، ونعرف أنه يصدر بمضامين ربما عد أغلبها كفرا فى نظر الأولين . ويمر انسان العصر بمأساة لم تقم فى وهم أجدادنا لا ولم تخطر على بالهم ، والا فهل كانوا يقبلون مسرحية « يا طالع الشجرة » مثلا أو يسمحون لصمويل بيكيت أن يكون من البشر ؟ ان أقل ما كانوا يفعلونه أن يأمروا بعقد مثل مجلس الحلاج ثم يطاح فيه بالمـارق الأثيم .

أجل .. فليس هناك هذا الرضى الذى يشيع فى شعر القدماء ، وليس ثمة نقد هين لا يكاد يكشف عن بلبلة ايجابية ، ولا يريد أن يعيش فلسفة أبى العلاء فى اطارها السلبى وأهدافها المحدودة .

بل ان صرخات المتنبى — على عرامتها — لا تكفل لشاعر اليوم حظه من الحياة المثمرة ، وأسلوبه التقريرى وحكمته الساذجة لا يعلنان عن حزننا الذى يبسط جناحه على كل البشر .

ان الانقلاب على الفهم الرياضى عرض كل القيم المتوازنة للانهيار ، فلم يعد فى حياة الانسان معقول يظل معقولا الى الأبد . لم يعد يرى فى لحظات الزمن منطق التوالى المـألوف . لم يعد يعيش على الأرض حشرة تأكل مما يسره القدر ! فهو أكبر من هذا ، وأشقى من هـذا ، وأكثر عذابا مما يحدس الناقد الذى يحلم بمنطق الأجداد !

وبالاضافة الى ذلك أصبح الشاعر — عادة — يتلقى من الـوان الثقافة مايعمل على توعيته بقدر له آثاره الخطيرة ، ولم يعد يقنع — لنمو وعيه — بأخذ الأمور كمـــا كان يأخذها القدامى ، واذا كان التفـكير قد يفضى به الى قلق لا مشاحه عنه فليس هذا الا استجابة لطبيعة

---

(١) يحسن هنا مراجعة هذا الكتاب ١ : ٢٠ ، ٢١

الظروف التى يمر بها . لقد أصبحت الفكريات أعقد مما كانت أمس ، وصارت أصعب دلالة مما كانت عليه في عصر الأخطل وعمر بن أبى ربيعة وبشار وأبى تمام ، بل ان أبا العلاء ليقول :

جائز أن يكون آدم هـــذا   قبلـــه آدم على أثر آدم

ويقول :

غدا أهل الشرائع في اختلاف   تقض به المضاجع والمهود

ليؤكد صعوبة الادراك الصحيح حتى فى عصره الهادىء ، فكيف نحن فى عصر انطلاق القوى من عقالها ؟

لقد تحول العالم الثابت الى آخر متحرك ، فاضطر انسان القرن العشرين الى أن يعيد النظر فى موقفه من نفسه ومن الكون ، على أساس ان كل شىء يبدو كما لو كان بلا ضرورة ، وان المرء من أجل ذلك يشعر بالغربة الفادحة ، ومن واجب الفن أن يستجيب لهذه الحقيقة الرهيبة . ولما كانت هذه متشعبة فقد عجزت أساليب القدماء واطرهم عن استيعابها ، وهذا سر خروج فنانى اليوم على قواعد التقليديين .

واذن فالشـــعر ليس مبنى فحسب . ليس موســـيقى ذات رقم محددة ، وانما هو مضمون بكل ما فى تجربة الانسان المعاصر من حزن وقلق وحيرة ، وهذا المضمون هوالذى يعطى ما يسمونه بالشعر المرسل شكله المعروف . فتغيير الشكل العمودى اذن ليس مشكلة أداء فحسب وانما هو مشكلة مضمون ، مشكلة أن يعيش الشاعر حياة عاقلة تكشف عن حلول وتفسيرات وتبريرات وفرضيات لا تنتهى قط ، فان للشاعر دوره الذى يؤديه كما يؤدى هـــذا الدور رجل السياسة أو عـــالم الاقتصاد !

والبحث فى المضمون الشعرى ينتهى تماما الى ما ينتهى اليه البحث فى العلم . أعنى ينتهى بمحاولات لوضع تنظيم يفى بحاجات الانسان وتكون العلاقات المختلفة التى يكشف عنها الفيزيولوجى فى قوة العلاقات التى يحددها واحد كصلاح عبد الصبور فى قوله :

ولـــكنى اقـــول لـــكم بأن القيـــد حـــريه
وأن النسيم مأسور ولا يدرى باطلاقه
وأن الحـــر من يمشى ثقيلا فوق ظهـــر الأرض
ويحفر بطن ساقيه على وجه التراب الجدب
وينهض رغم ما ينـــداح فى الأعراق والقـــلب
من الأحـــزان والأشـــواق والآمـــال والحب

ولا تخدعنا مادة العلم ، فهذه لم تعد ثابتة ثبات الحقائق التى رفضها صلاح فى مأساته ، واذا كانت مكتشفات الكيماوى مثلا تؤكد دينامية المادة فما يراه صلاح يرفع الستار عن كون لا يؤمن فيه باندفاعه الظاهر .

ان ما فى رأى صلاح من لامعقولية لا تخلو من تيه يكشف عن الثقة التى وصل اليها شاعر اليوم ، وعن ايمانه بأنه يبرهن على افلاس المنطق تماما كما يبرهن بريدجمن على افلاس العلم . فنحن كلما ازداد بحثنا وجدنا حتى قانون « العلة والمعلول » بلا معنى على الاطلاق !

ومن اجل هذا تكلم خليل حاوى بنفس الثقة التى تكلم بها صلاح بل قرر انه اقدر منه ، فقال :

عدت اليكم شاعرا فى فمه بشاره
يقــــول ما يقـــول
بفطرة تحس ما فى رحم الفصول
تراه قبل أن يولد فى الفصول

وأما عبد المعطى حجازى فقد تحدث عن الضياع قائلا :

لقد طردت اليوم
من غــــــرفتى
وصرت ضائعا بدون اسم
هـــــذا أنــا
وهـــذه مدينتى

هكذا باختصــار ولكن الضــياع عنده لا يعنى سلبية يلتزمها وهو راغم ، وانما يعنى دينامية كأنها رد فعل ازاء ما يصــعب ادراكه . الا أن هناك طريقا آخر هو الوقفة الجامدة ، وهذه لا يحفــل بها الا الأسلوب الذى يتحرى الدقة عن طريق الثبات ، ومجال هذا فى أنماط المتقدمين لا غير .

ان الكثير من شعر الشباب يمت بصلة الى قاعدة الرومانسى التى تقرر أن الذات هى محور النظر الفنى والفكرى ، وهــذا لم يتحقق فى أغلب شعرنا القديم ، فلا عجب أن لا يظهر فيه الشاعر الذى يستقطب العالم فى ذاته ، لقد أقفر حقله من الزهور الفذة التى تبدو غريبة مع النباتات المتشابهة الثابتة .

والى هنا نصل الى جوهر ما نريد ، وهو أن يصبح الشاعر صاحب موقف لا يدينه قط فيه مزجه العلم بالفن ، ومن هنا تنتفى القالة التى

نرمى شـــعرنا بالضحالة وتبعده عن الفكرة العميقـــة حتى يجرؤ واحد كديزموند ستيوارت على أن يقرر أن الثورة الفكـــرية فيه معدومة على نحوى قوى (١) .

واذا كانت هذه النتيجة هى التى نتطلع اليها فان القاعدة التى ينبغى أن تتبع هى فى اطلاق الحرية للشاعر يضع لمحتواه النمط الذى يريد . ولست أقبل أن يحطم توفيق الحكيم قواعد المسرح فى « ياطالع الشجرة » فنحتفى به ونقف أمام الشـاعر الجديد باسم « الحفاظ على موروثنا » نمنعه من الخروج على الخليل ومحتوى القدماء .

ان الايمـــان بفاعليات الحيـــاة العصرية يغير كل المقررات التقليدية الراسخة ، فلو كان للشعر مادته المحدودة وليست هى تجربة الانسان فى القرن العشرين لقنعنا بالمحتوى القديم . ولا يعترض معترض بأن التجربة الانسانية كانت دائما موضوع القصيدة التقليدية ، فان هـــذه التجربة كانت مقيدة بأمور تعتبر اليوم ممجوجة أو ثانوية على أقل تقدير !

لقد صارت الانسانية تبحث عن أطراف التجربة التى تلقى الضوء على موقفها ، فأصبح للشعر مهمة لايمكن أداؤها بالأسلوب القديم . بل أصبح يتحاشى الوقوع فى قوالب المتقدمين ، وحرص كل الحرص على أن يكون منطقيا مع صاحبه دون ما نظر الى « طريقة » الأولين ، ولم يعد يخشى واحدا كابن قتيبة أو آخر يصيح فيه : اخطأت ، لأنك لم تقف عند رسم درس ولم تقل ان النفس راغبة اذا رغبتها فاذا ترد الى قليل تقنع .

---

(١) راجع عدد ديسمبر سنة ١٩٦٢ للمجلة

الفصل الثالث

فى مسئوليات الناقد

طه حسين والمازنى والعقاد قادوا حركة النقد وهم مسلحون بأسباب الثقافة وبعد أن قرأوا الآثار الغربية بلغاتها ، وكان صدورهم فى الجانب الذى حاربه الرافعى ايذانا بوجود النـاقد الذى لا يدور فى ضـبابية الاصطلاحات القديمة . ويحاول ــ بعد المامه بالانسانيات ــ أن يقوم الأثر الأدبى تقويما يبعد عن طلاسم الديباجة المشرقة ونبالة القصد ومعاظلة التركيب ووخامة المعنى ونحو ذلك مما لايفيد الا فى الدلالة على تلاعب بلاغيينا بالألفاظ .

وكان المنهج العلمى الذى اصطنعوه ــ وهو لا يهمل اللغـة ونحوها وبيانها ــ قد لفت الى ضرورة تدريب الناقد العربى على الاتصال بالناقد الغربى ، وتم ذلك بنجـاح بواسطة كتاب ا . ريتشاردز الذى وضعه سنة ١٩٢٤ باسم « مبادىء النقد الأدبى » . والى جانب هذا الكتاب الذى يستهدف ربط الانتاج الأدبى فى مجالات النقد بالتحليل اللغوى المبـاشر ، ترجم الدكتور محمد عوض محمد « قواعد النقـد الأدبى » لآبر كرومبى ، كما ترجم الدكتور زكى نجيب محمود « فنون الأدب » لتشارلتون فكان أمام العاملين فى ميدان النقـد شروح لبعض القواعد الرئيسية التى تركت آثارها فى التجارب الأدبية المختلفة .

والظاهر أن النتيجة عندنا كانت عكسية تماما ، فقـد تضخمت بحوثنا النقدية بغير طائل ، وبدا كأن مدرسـة الرافعى أكثر سـدادا من المحدثين . حقا ظهر مندور ومن بعده القط ، وحقا كان الى جانب هذين سـهير القلمـاوى ورشـاد رشـدى ومن يقرءون موروا وكامى وديكنز وفاست وبوشكين وفوكنر وسيمون دى بوفوار ، الا أن النقد ظل

فى حاجة الى من يحـدد مجاله كما ظل عاجزا ــ حتى اليوم للأسـف الشديد ــ عن استكشاف جمال الأدب كحقيقة قائمة من أجل ابنائه .

ماذا أقول ؟

بل بدا أن الناقد لم يعد يعرف مسئوليته على الحقيقة ، وكأنما ضاع كل ما قدمه طه حسين والمازنى والعقاد قبل أن يخلو الطريق لغيرهم من المجددين . وظهرت مشكلات متعددة نجمت عن محاولة تطبيق القواعد الغربية فى النقد العربى تطبيقا طائشا ، كما وجدت اصطلاحات تشبه فى تلبيسها اصطلاحات القدماء ، ومنها على سـبيل المثـال لا الحصر « التطهير » و « لحظة التنوير » و « العصاب النفسى » و « فعل التعبير » و « الاستجابة الفاعلية » و « المضمون » و « الانطباعية » و « المعـادل الموضوعى » و « التناسب الموضوعى » و « الالتزام » الخ ..

ولم يكن بد من الا يعقد الأدباء أملا على ناقديهم ، لاسيما بعد أن ظلوا على اصرارهم فى احتذاء الغربيين ، بل فى احتذاء طائفة معينة منهم يوضع على رأسها ريتشاردز . والغريب أن كتاب هذا الرجل ــ القديم نسبيا ــ لا يزال الى اليوم عندنا المنفذ السهل الى الكشف عما للكلمات من خطورة ، وأكبر الظن أن بعض النقاد وجد فيه امتدادات عربية ــ غير مباشرة بطبيعة الحال ــ من حيث حصر المجهود النقـدى فى اللغة وفى نسيجها على ما ظهر عند عبد القاهر الجرجانى ، فأصر على الاخلاص له دون أن يلحظ تلك الهزة التى تريد أن تعصف اليوم بمدرسته كلها ، حتى تقوم أساليب اخرى أجدى فى اظهار حقيقة النص الأدبى .

وتضاعف يأس الأدباء من ناقديهم لشىء آخر ، هو التفات أغلبهم الى نفر معين من المنشئين ، حتى ان كتاباتهم تظهر كأنها مكرسة لهم فقط ، أو مقصورة على شخص يتلاءم نتاجه مع فكرتهم النقدية .

وهنا وجه الخطر !

اننا بلغنا مرحلة فنية لا نقول فيها ان مناهج القدماء والغربيين لا تصلح لها فحسب ، ولكن نقول فيها أيضا ان التحيز لأديب دون أديب خطر دونه خطر الأخذ بالمقاييس الغربية ، أو دونه خطر التوقف عن البحث الجذرى فى قضايا الأدب العربى كله ، ولعله فى الدرجة نفسها التى ترتفع اليها قاعدة أن النقد الحقيقى هو فن دراسة الأساليب اللغوية فى اطارها الموسيقى وفى طاقاتها التشكيلية !

هكذا تتحدد مسئولية الناقد .. أن يفسر بعد ان يصل الى مرتبة التفقه الفنى ، ودون أن يتحيز لأحد ويهمل أحدا ، مع استيعاب كامل لأعمال عصره مؤمنا بأن وراء امكانات فهمها آفاقا بعيدة ممتعة .

وتحديدنا المسئولية على هذا النحو لا يعنى أن نكفر بالقديم ، فبين القديم والمحدث تفاعل اكيد . ثم هو لا يدعى لها شرف الخلق ، بمعنى أنها ترسم الحياة للأديب وبعد ذلك تنفخها فيه . كل من الادعائين باطل ، غير أن الناقد يظل فيها مطالبا بالتوازن المطلق وهو يصدر عن عمليات الفهم والتذوق والمناقشة والتفسير ، وعن هذه الوسائل يتحسس الأديب طريقه او يرى موضع قدمه قبل أن يخطو خطوته .

ومن هنا يصح أن نطالب بوجود الناقد الذى يزن الأعمال بميزان أكاديمى نزيه ، وهذا الميزان هو الذى يتعدى ــ بطبيعة تكوينه ــ حاضر الأديب الى ماضيه ، ويرجح الأعمال التى تفسر الحياة تفسيرها الوجدانى ، وهو يقبل الفنون التى قد تبدو مناقشة دورها غريبة عند بعض المحافظين . وما أشبه عمل هذا الناقد بما يقدمه « هربرت ريد » وان يكن هناك من يرى أن « بول روزنفلد » الناقد الموسيقى الأمريكى (١) احق بالذكر منه فى هذا المجال .

وفى هذا كله لا يطالب النقاد بأكثر من أن يعوا « طاقة » الأديب الفنية الى جانب « تقويم » احساسه الكامل بالمسئولية الاجتماعية . لا يطالبون بأكثر من أن يجعلوا «موضوعات» الأديب تعبيرية ، أى يناقشوها على اساس أنها مادة يشكلها الفن القولى كتعبير عن الذات . وفى هذه الحال لابد من التسليم بوحدة المادة الأدبية وشكلها ، أو قل بارتباط بنية المادة وصورتها الفنية ارتباطا عضويا ، ولا نقول بذلك الارتباط المفتعل الذى يفرض على ما يسمى الشكل والمحتوى أو الصورة والمادة أو الأسلوب والمعنى .

والواقع أن مسئولية الناقد تقوم فنيا على أساس أن بنية الانتاج الأدبى تنتمى أولا الى معطيات الوجود قبل أن ترتبط بذات الاديب ، ولكن المهم هو البحث عن مدى نجاح الأديب فى تشكيل الصورة التى جسمت مادة التجربة ، بمعنى أنه لابد من التركيز على أن يكون الجهد الابداعى هو خلق الشكل الفنى الذى يمكن أن ينفذ بالمادة الى خبرات المتلقين . ويمكن أن يعتبر الشكل فى هذه الحالة حلقة الاتصال بين الأديب وقارئه ، والوسيلة المباشرة للتعرف على بنية الانتاج من حيث كونه قصيدة أو مسرحية أو قصة أو أى جنس أدبى آخر .

---

(١) Paul Rosenfeld ولد سنة ١٨٩٠ ومات سنة ١٩٤٦ ، وكان من رأيه أن يتعمق الفنان ضروب الفنون كافة ، واشهر كتبه فى هذا الموضوع By the way of Art وقد نشره عام ١٩٢٦ والتزم مافيه الى أن مات .

حقا لا يخرج الشكل ــ عادة ــ عن أن يكون عنصرا واحدا من عناصر معرفة القيمة الجمالية ، الا أنه يلعب الدور الأول فى تحديد الملامح التى تقرر نوع التأمل أو التى تضع نقطة البدء للتفكير . ويظل بعد ذلك أسلوب الفنان الذى يطبعه بطابع متميز ، والنقطة التى يختلف حولها المتفلسفون من حيث اعتباره أساس المعرفة الفنية لأنه هو الثابت بعكس المادة (١) .

ولما كانت كل خبرة قائمة على أساس وجود تفاعل بين الذات والعالم ، وأن هذا التفاعل موجود فعلا فى المادة المشكلة ، فان من غير الممكن أن يمنع الناقد نفسه من أن يسأل : هل ما قيل ليقصد به الأديب خبرات الآخرين قد اندمج فى سياقه البشرى وبتى انتاجه البناء المناسب ؟ أى يسأل : هل نجح فى التعبير ؟

ان كل ناقد يتصور أنه يسأل هذا السؤال ، ولكن الحقيقة أنه لا يفعل ، وانما يقدم الاصطلاحات الغريبة فى عبارات أكثرها فيه من المجاملة ما يطمس الحقيقة ويهدر القيم . وعلى ضوء ما يمكن أن يحدث لو التزم الجميع جادة الحق يتوارى متأدبون هم فى الصورة الآن ، ويظهر أدباء لم تسلط عليهم الأضواء . ولا يكون تيمور مثلا كاتبا عظيما يضع أيدينا على فاعليات تاريخنا ، وانما يكون واحدا من المجتهدين الذين قد تضيع مضامينهم فى « بلاغيات » العبارة وتزدحم مادتهم بالشعارات الميلودرامية الطائشة .

أنا لا أعرض بأحد ولا أستطرد ، ولكنى أرى أن النقاد فى اهمالهم لمسئوليتهم وأخذهم بأسلوب المجاملات قد ضيعوا الحقيقة الأدبية . وأصبح الأدب غريبا فى مجتمع تبدلت ملامحه . وفى الوقت نفسه أهدرت الخبرة السوية ، وأهيل التراب على فهم العوامل النفسية والاجتماعية وهى تخطط للجماليات .

---

(١) يجب أن نلحظ أن التفرقة بين الشكل والمادة تفرقة ذهنية ، كما نلحظ أيضا أن أساس المعرفة الفلسفية على النحو المتقدم ناجم عن أن مادة الأدب أشبه ما تكون بالهيولى . فهى مهوشة مضطربة وغير مستقرة ، ومن ثم يكون للشكل الذى سوى الصورة صفة الاستقرار والدوام . ولكن مايهم الناقد هو أن يفرق بين المادة التى شكلت بأسلوب قاصر والمادة التى شكلها الأسلوب الكامل ، دون مانظر الا الى « التنظيم » .

الفصل الرابع

النقد المقترح

ربما نكون قد أفدنا شيئا في النقد ومادته ، فهل نستطيع بعد ذلك أن نقترح نقدا نلتزم به ونحاول أن نجعله أساسا لتقديراتنا في الفصول القادمة ؟ لقد سبق أن قلنا ان هناك صعوبات في تحديد مفهوم النقود المختلفة من اعتقادية وعلمية وتاريخية الى بلاغية ولغوية ونفسية وغيرها، وذلك لأن مفهومات الأدب نفسها ووظيفته لم تثبت دائما على حال واحدة • على أننا اذا وضعنا في تقديرنا أن مادة الأدب هي الحياة وأن الأديب يحاول بعباراته أن ينقل الينا قطاعات منها بعد فهمها على النحو الذى يناسبه ليسهم في حل قضاياها المثارة ــ وقد ينجم عن عملية الاسهام امتاع وافادة ــ فقد يكون من الضرورى أن نجعل النقد تعقبا لفعل الأديب عن طريق عباراته ، أو قل عن طريق كلماته •

ولكن لابد من التسليم بأن النص المنقود يقوم بالضرورة على شيئين : مادة وصورة ، أما المادة فهى الحياة أو امكان الحياة من وجهة نظر الأديب ، وأما الصورة فهى تكوين هذه المادة واعطاؤها شكلا يناسب الجنس الذى انتمت اليه ، وتدخل فيها العناصر اللغوية التى تعبر عن المضمون •

على أى حال فاننا لانقترح شيئا بعيدا ، بل نحن نستعين فيه بكل المجهودات التى بلورت تلك المذاهب التى لا نعدم فيها أسباب التعارض والتناقض ، لأن هذه في الواقع تؤدى الى انبثاق أساليب جديدة من التعبير وظهور خبرات تستجيب لهذه الأساليب • فعلى سبيل المثال أظهر النقد الأيديولوجى أو الاجتماعى فى صراعه مع البلاغيين عندنا مقدار مافى الشعر المرسل من خصوبة وثراء ، ومن ثم تسللت بعض عباراته الى الشباب العموديين الذين وصلوا الى مرحلة النضج الفنى •

ونقول فى غير مواربة ان تحول المفاهيم أو انحرافها عن التقليديات بات فى حاجة الى دعم النقد الذى نقترحه بما يتلاءم مع التطور الجديد. بل لعل الأنماط التى تحطم « الصورة » أو « الشكل » المتعارف عليه لأكثر اغراء على ترك القواعد المتوارثة ما لم تكن هناك حاجة اليها أو أصبحت حجر عثرة فى سبيل الاطراد والنمو .

بهذا وفى ضوء الحقيقة التى تقول ان النقد محاولة لتعقب فعل الأديب عن طريق كلماته نرانا نحاول أن نفسر النص المنقود ونشرحه . والتشريح لايعنى هتك النص ، وانما يعنى وصف أجزائه فى الشكل الفنى .. وصفه فى نطاق الصورة المشكلة للموضوع ، وفى مسح الخصائص التى تفرد بها هذا الموضوع ، على أن يكون الحكم على «القيمة» الكلية غير قاطع وحسبه أنه يعمل على تربية ادراكنا للأعمال الأدبية المختلفة .

ولعل سبينجارن كان من أبرز من نادى بشىء من هذا ، وكان كبعض نقاد فرنسا طوال القرن الماضى وكجوته يجعل « نظرية التعبير » - وهى أساس فى تشريح النص الأدبى وتفسيره للقارىء - فيصلا فى تقييم خبرة الأديب ، بل عن طريقه على نحو ما يظهر دائما كيف تنمو خبرة أى ناقد يرتبط أساسا بالمادة الموضوعية .

ويعطينا هذا المنهج كل الحق فى أن نخلص الأدب من آفة تقسيمه تلك التقسيمات التى نراها فى أغلب كتب الأدب ، على الرغم من أنها تعنى عناية خاصة بجعل الجنس نقطة بداية للبحث المنشود .

هذه ناحية ، والناحية الأخرى هى الاهتمام بعنصر الجمال الذى جرى العرب والغربيون خلال العصور الوسطى على اعتباره زينةخارجية كما سنرى فى فصل قادم . ويرتبط بالجمال كل حكم أخلاقى مادام يبحث عن الخطأ والصواب أو ماكان يسأل : ماجدوى وجوده فى النص ؟ بل يتسع السؤال ليشمل الأثر الأدبى كله ، فهل له فائدة ؟ وما دوره فى تفسير الحياة ؟ ولما كان يتطلب من الأديب أن يكون ذا موقف فكرى فان تشكيله لعنصر الجمال وبالتالى بناءه النص كله يرتبط باخلاصه لفنه ومن ثم يكون التعبير تعبيرا عن تجربة معيشية ذات أبعاد معينة .

اذن فمسألة التعبير هى قاعدة النقد الذى نقترحه ، وهى فىشكلها المنشود تمر فى مرحلتين : أولاهما مرحلة الفهم فهى انطباعية ،والثانية مرحلة التفسير فهى ابداعية أو قلإبداعية من الدرجة الثانية re-creative مادام عمل الأديب ابداعيا من الدرجة الأولى creative

وبين الانطباعية والابداعية الثانية ـ اذا صحت هذه التسمية ـ ينبغى أن يتحدد الطريق تماما والا حدث الانزلاق من الموضوعية الى الشخصية ، وصار النقد أشبه بما يقوم به الموقفيون مشكلين ذلك الاتجاه الذى يقتل نضارة التعبير الأدبى الصحيح لتحل محله تلك الأزاهير الصناعية الميتة على الرغم من أنها قد تبدو رائعة المنظر !

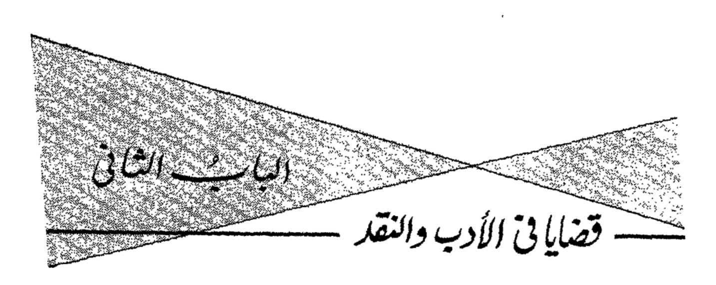
معنى هذا أن النقد الذى يفسر فى ضوء نظرية التعبير يجب ألايخضع للذوق تماما ولا يتسم بأية سمات تعميمية ، فلا يكون انطباعيا على طريقة أناتول فرانس أو والتر باتر • واذا كان هذا الناقد الأخير قد دعا الى ألا يشغل الناقد نفسه بالتعريفات بدعوى أن له المقدرة المزاجية التى تهيىء له الانفعال الكامل فى محراب الجمال ، فنحن فى سبيل رفض هذه الأنانية ، وخشية اختلاط معالم الطريق ندعو الى تحديد الاصطلاحات أولا ، وهذه العملية خاضعة بصفة مؤكدة لعملية ربط الأثر المنقود بجنسه الأدبى •

اننا نريد « الناقد المحايد » الذى لاتسمح له ثقافته بأن تتأرجح به الأهواء ، ويضع فى تقديره طبيعة العمل المنقود واتصالاته التاريخية بجنسه • فلا يكون كالعقاد الذى طالما نسى حياده وأسلم نفسه ـ برغم عقليته العلمية ـ الى ما أبعده عن الموضوعية العاقلة • ولا يكون كطه حسين الذى حاول بثقافته الانسانية الواسعة أن يلتزم الانطباعية المحايدة فشق عليه ، لأنه كان يرفض استحضار وعى الفنان أو لا وعيه فى عملية التحليل التى كان يقوم بها •

ولقد يمكن أن نقول ان محمد مندور حاول ذلك ، غير أنه لم يستطع أن يتفادى تماما الوقوع فى حبائل النظريات المسبقة ، برغم أننا نسلم بأنه كان يهب الأعمال التى ينقدها أبعادا كشفت عن أعماق الأديب • وكمندور عبد القادر القط الذى لم يمنعه ذوقه ـ وهو شاعر ـ من التمسك بالمنهج المسدد •

وأما لويس عوض ـ ونحن يجب أن نذكره ـ فهو النمط المخالف تماما لكل هؤلاء ـ بغض النظر عن الموقفيين ـ وخضوعه للنظريات المسبقة التى تخضع فى مجموعها لثقافته المسيحية المتطرفة ، يحفر طريقا ضيقا لايتسع لأغلب الأدباء ، وبسهولة يطمس كثيرا من الزوايا المشرقة •

وبعد ، فالنقد المقترح عملية تحليلية تقوم على الدراسة الفنية لطبيعة النص الأدبى ، من حيث مادته والعناصر المكونة وطريقة بنائه •


الباب الثاني
قضايا في الأدب والنقد

الفصل الأول

تحديدات عربية للجمال

(١)

اذا أسلمنا بوجود حضارة جاهلية ــ ويجب أن نسلم ــ فاننا لانجابه فيها بأفكار أساسية عن طبيعة الخلق الأدبى ٠ بل لانعرف أن تلك الحضارة حددت معنى الجمال ، وان تكن عرضت لظاهرة الخيال عرضا لم يقف عنده الاغريق على رغم تقدمهم الفنى ٠

على أن تداول العرب القدماء كلمة الخيال لم يعن قط أنهم كانوا يمنحونه منزلة رفيعة ، بل ارتبط بوجود « الرئيات » أو الشياطين التى توحى للشعراء بما يقولون(١) ٠ واقترن كذلك بقصص الخرافة ، ثم لم يسلم من أن يسب به بعض السجاعين الكهان ٠

ويبدو أن المصطلحات الفنية الخاصة بالأدب وبكل قضاياه أو أغلبها، لم توضع الا بعد الاتصال بأرسطو ، وكان ذلك بعد أن أرسيت نهائيا قواعد الحضارة الاسلامية مع بدايات القرن الثالث الهجرى٠ وهنا يتكشف لنا أن الاغريق ــ وقد أهملوا الخيال ــ لم يعنوا أيضا بالجمال كمصطلح وانما عرفوه حين عرفوا كلا من الحق والخير ٠

هم فهموا الجميل كما فهمه العرب ، ولكن اعتدادهم بالعقل طرح

---

(١) فى القرآن الكريم عارضا لشعراء « هل انبئكم على من تنزل الشياطين » ٠

بالجمال الى المطلق والنسبي(١) • وظهر عند سقراط مرتبطا بفكرة « الملائم » أحيانا و « النافع » فهو خير ، ثم ظهر عند أفلاطون في صورة « جمالات » جزئية متفرقة ترتقي الى « مثال الجمال » أو « الجمال المطلق » دون ما بعد عما رآه أستاذه(٢) وحين جاء أرسطو أدرك أن أفلاطون يعجز عن فهم القيمة الجمالية فهما فنيا ، ويضفي عليها طابعا أخلاقيا بتقريره أن الجمال المطلق هو جمال الحق وجمال الخير ، ولما كان الشعراء يكذبون بتقولاتهم على الآلهة فقد حمل عليهم حملة شنيعة واشتدت حملته شناعة عندما قرر أنهم « يحاكون » الظواهر المحسوسة لا المثال •

لاحظ أرسطو ذلك فحاول أن يعدل منه ، ولا سيما بالنسبة للشعراء• ولكنه ظل مرتبطا بالنافع ، مع اضافة عنصر « اللذة » واستعمال كلمة Phantasia مطلقة على نوعين من التصور : أحدهما جمع الانطباعات، والثاني تنسيقها لخلق شيء آخر يشبه مايجرى في الحياة فتبدو من هنا أولى المحاولات لرصد « الخيال » كمقابل للواقع ، وان يكن دونه مكانة •

هذا ما فهمه العرب ، وفهموا أيضا — وهذا خطأ — أنه يعني بالمحاكاة في الشعر اهدار قيمة الطاقة الخلاقة التي تميز الفن ، فوضعوا على ذلك نظرتهم في التقليد ، وفي عمود الشعر ، وفي غيرهما من أصول النقد •

لقد غاب عنهم مدلول كلمة Poieō ومعناها Make أي يعمل ، ومدلول كلمة mimeomai ومعناها imitate أي يحاكي ويصنع ومنها mimesis ومعناها imitation اي محاكاة (٣) ، ثم مدلول كلمة Phantasia التي عرضنا لها منذ قليل ، ومن ثم لم يفهموا قوله « ان الخيال الخلاق هو جوهر الشعر » على أساس أن الشعر يبنى بناء خياليا هو عبارة عن احتمالات ما في الطبيعة •

---

(١) يقال أن سقراط كان أول من حاول أن يضع أسس علم الجمال ، فقصة سأل هيبياس قائلا : ما الجمال ؟ فلما أجاب بأنه صفة تطلق على المرأة أو الذهب أو الفرس الخ • قال سقراط : أنا لا أسألك عن الأشياء التي يمكن أن تكون جميلة ، وانما أسأل ما الجمال ! ومع ذلك فلم يكن ماذهب اليه سقراط حاسما في تقنين الجمال •

(٢) على الرغم من هذا واثارته أيضا الجميل في ذاته مقترنا بالمثال المطلق فمن العبث ان نبحث في الفلسفة الافلاطونية عن مذهب يتكامل في علم الجمال كما يقول دنيس هويسمان — راجع كتابه L'Esthétique وقد ترجمته أميرة حلمي في مشروع الألف كتاب

(٣) محاكاة الطبيعة أو تقليدها فنيا ، ذلك أن الشعر عند أرسطو لا يقلد الطبيعة في الواقع كما يتصورهم بعضنا وانما يقلد مايتصوره الشاعر أي يصنع مايتمثله خياله •

ومبدأ الخيال الخلاق الذى لم يحسن العرب فهمه ، وقع فى شططه أكثر الأوروبيين ، وان يكونوا أدركوا أن أرسطو فى حديثه عن « اللذة » بمشاهدة المحاكيات انما كان يحرر الفن من الأخلاقية التى تحدث عنها أفلاطون ومن قبله سقراط ٠

وعلى ذلك النحو كان تقبل العرب المسلمين لفكرة الجمال الأرسطية، وقد رسخت هذه بما ذهب اليه من أن لغة الشعر ليست لغة التخاطب، وللشاعر أن يخترع المجازات وضروب التمثيل فى غير ابتذال ثم يضفى على النص ماشاء من الغرابة والزينة ، فاذا كذب فلسنا نتهمه كما اتهمه أفلاطون ، ولكن نفترض أنه يصور الآلهة — أو الناس — كما يجب أن تكون(١) ٠

ولقد اعتنق المسلمون هذه النظرية متماسكة الأطراف أو مفككة ؛ ولكن التباين — كما عرفه الغربيون — بين الفن لخدمة الدين والفن الدنيوى لم يكن واضحا على الاطلاق ٠ ولم تكن ملحوظات الرسول عن الجمال(٢) ٠ وبناء دور العبادة فى تشكيل معمارى حسن ، ثم صنع بعض الأدوات الفنية ٠٠ لم يكن ذلك كله ليوضح اتجاه العرب الجمالى ، فانهم مافتئوا يحتاجون الى من يدافع عن احساسهم الفنى ضد الأخلاقيين منهم ، ثم وجد الكلاميون يناقشون الحياة على أساس يمجد العقل ويرفض الخيال «الكذب» ! حقا ظهر من بين الكلاميين أدباء كالنظام والجاحظ ، الا أن هؤلاء كانوا يعتبرون الجمال فضولا يضاف الى الشكل ، والمعنى بعد مطروح فى الطريق يعرفه العامى والخاصى ٠

وهكذا تبلورت النظرة على النحو التالى : شكل ومحتوى أو لفظ ومعنى وهما جسم العمل الفنى ، ثم زينة تضاف الى الشكل ماقدر الفنان عليها وأصاب ٠ وهذه الزينة كانت من التناسق الذهنى بحيث ارتبطت بالترديد الزخرفى والهندسى ، على ما ظهر فى معمار العباسيين وغيرهم ٠ وقد بلغ اهتمام الفنانين بهذه الظاهرة الشكلية حـدا رفضوا معه أى تنويع داخلى ، ثم انطبع هذا على شعرهم يقويه ايمان عميق بالموروث الجاهلى ، فكانت النتيجة وضع القواعد التى تتحكم فى التعبير الأدبى ٠

---

(١) فن الشعر ٦١ الى نهاية الفصل ٢٢ ، صفحة ٧١ الى نهاية الفصل ٢٥ ، ويورد فى صفحة ٧٣ أن سوفوكليس كان يصـور الناس كما ينبغى أن يكونوا بينما صورهم يوربيدس كماهم فى الواقع ، وقد أصبحت هذه الموازنة مشهورة ٠

(٢) كان محمد عليه السلام يقرأ قوله تعالى فى الابل « ولكم فيهـا جمال حين تريحون وحين تسرحـون » وكان يقول « ان الله جميل يحب الجمـال » واستمتع الى الغناء ودق الدفوف فى بيته ٠

وعلى هذا يكون الجمال حتى هذه المرحلة من حياة العرب ـ وهي مرحلة ما قبل العصور الوسطى ـ شيء ظاهري ، قد تدخل القيم الدينية في تقديره ، وقد يقتحمه مبدأ « النفع » قدر ما يقتحمه مبدأ « اللذة » ·

حقا ثار الأدباء على هذا التقنين بثورتهم على القديم في القرنين الثاني والثالث (حول التاسع الميلادي) غير أنهم لم يلبثوا أن فقدوا مكاسب هذه الثورة · ووجـد النقاد ـ كقدامة بن جعفر ـ الذين يهونون من قيمة الابتكار القائم على الخيال ويجعلون الشعر علما(١) له أقسامه ومقاييسه التي يقاس بها الحسن والقبح أو الجودة والرداءة · والغريب أن هـذه المحاولات لم تعمل الا قليلا على تعميق الشعور بالجمال ، ولكن وضعت القواعد في صورة « عمود الشعر » ونحوه · وكذا اتضح كيف أن الظاهرة الأدبية التي أهمل أصحابها الخيال الابتكاري واعتدوا بالعقل ، قد ارتبطت بالصنعة · فكان لابد لطائفة من النقاد أن تنمي فكرة « المطبوع والمتكلف » التي ظهرت في كتاب « الشعر والشعراء » لابن قتيبة ·

وهذا الموقف المضطرب لا يظهر لنا فيه هل كان أساس الحسن الجمالي عند العرب يقوم على عناصر خارجية أو على عناصر شخصية ، ومن ثم تراوح الحكم النقدي بين الموضوعية والذاتية في بلبلة يكشف عنها الآمدي في الموازنة بين أبي تمام والبحتري · فهو يجعل أساس الموازنة قواعد موضوعية يمكن التمرس عليها ، واستعدادا شخصيا يحسن تطبيق تلك القواعد « ويفضل أهل الحذاقة بكل علم وصناعة من سواهم ممن نقصت قريحته وقلت دربته »(٢) ·

ومعنى ذلك أن الحـكم الجمالي كان مرتبطا بالصنعة ، وهذه كانت شكلية · وظلت كذلك حتى جاء عبد القاهر الجرجاني فقـال في صراحة « ان هذا النظم الذي يتواصفه البلغاء وتتفاضل مراتب البلاغة من أجله ، صفة يستعان عليها بالفكرة » (٣) ولكنه يحرص ـ بناء على مذهبه في النظم ـ على ألا يفصل بين الشكل والمحتوى لأنه « لو كان القصد بالنظم الى اللفظ نفسه دون أن يكون الغرض ترتيب المعاني في النفس ثم النطق بالألفاظ على حذوها ، لكان ينبغي ألا يختلف حال اثنين في العلم بحسن النظم أو غير الحسن فيه » ·

---

(١) في وساطة الجرجاني سفحة ٢١ أن الشـعر علم من علوم العـرب يشترك فيـه الطبع والرواية والذكاء ، ثم تكون الدربة مادة له « ط . صبيح ١٩٤٥ » ويجب أن نضع في تقديرنا أن العلم هنا مقصود به مجموع معارف أو معلومات !

(٢) الموازنة ٣٨٣ « ط . محمود توفيق »

(٣) دلائل الاعجاز ٤١ « ط . المنار سنة ١٣٣١ »

على أن هذه النظرة لم تكن الا فردية ، فقد ظلت سائدة فكرة الفصل بين اللفظ والمعنى ، واعتبر الجمال معهما زينة خارجية يظفر بها الأديب اذا هو تلاعب بالعبارة ، فأتى بسجعة وقدم أو أخر ، وشبه أو أحسن التعليل ، أو أتى بالغريب وسائر أنواع المجاز كما يقول أرسطو . ثم كان التطور الجمالي لا شيء ، فهو دائر في حلقة لا مخرج منها ، والاجادة ليست الا تحسينا أو تحويرا لما يتردد عند الأولين ومن لحق بهم .

وفي القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) يظهر حازم القرطاجنى ليدخل في اصرار ـ وليس كما فعل قدامة ـ نظرية أرسطو الى البلاغة العربية . واختلف بذلك عن عبد القاهر الجرجانى والشهاب ابن سنان الخفاجي صاحب « سر الفصاحة » والسكاكى صاحب « مفتاح العلوم » وغيرهم ، وقرر أن الشعر يجب أن يعتمد على الخيال أو التخييل كما يقول ، في حين تعتمد الخطابة على الاقناع . وكلاهما قد يستند الى كذب ، ولكن بالتمويه والاستدراج تتم استمالة المستمع اليه . وفي الشعر تكون المحاكاة تحسينا للطبيعة ، ولهذا يحسن التشبيه الذى يجرى بمقدار ، ويرتبط بالتخييل أولا وأخيرا . ويكون الحسن فيه اما أحسن ما في معناه ، واما أحسن منه . وكذلك القبح قد يوجد أقبح منه ، أو لا يوجد . « فالحسن الذى لا أحسن منه والقبيح الذى لا أقبح منه ولا يوجد مساو لهما في معنييهما ـ لاينبغى أن تكون الأقوال فيهما صادقة في الأولى والأكثر ، فان محاكاته بما هو دونه تقصير به وليس هناك الى ما يطمح به . فأما الحسن والقبيح اللذان يوجد في معناهما ما هو أعظم منهما أو ما يساويهما ، فان الأقاويل الشعرية ترد فيهما صادقة وكاذبة بحسب ما يعتمده الشاعر من اقتصاد في الوصف أو مبالغة »(١) .

وخلاصة موقفه الجمالي لم يقربه من قرنائه العرب ، فهو لأول مرة يرى أن « الاعتبار في الشعر انما هو التخييل » ويختلف عنهم من ناحية ثانية هي في تقبله الكذب ، وان يكن لا يجعل الأقاويل الشعرية كلها كاذبة(٢) . غير أنه يجعل لقضية « الخير » محورا في بحثه ، وذلك حين يدعو الى أن يتفهم الشاعر المواطن التى لا يليق بها الا الصدق وهى « مناصحة ذوى التصافي » (٣) .

---

(١) من كتاب منهج البلغاء نشرته المعارف ضمن « الى طه حسين في عيد ميلاده السبعين » ص ٩٢ ، ٩٨ ، ١٠١

(٢) المصدر نفسه ١٠٧

(٣) نفسه ١١٠ وقديما كنا نسمع الأصمعي يقول : الشعر نكد بابه الشر ، فاذا دخل في الخير لان !

ومثل هذا التطور نلمحه فى أوربا طوال العصور الوسطى ، فالخيال ينشط ولكن حيث يكون الخير محك كل شيء . ذلك أن المجتمع البشرى ولا سيما فى أوربا كان يخضع للسيطرة الدينية المطلقة ، وفى ظل هذه السيطرة كان الفكر الجمالى مقيدا بما قيده به العرب تقريبا . بل ربما كان اصطناع العرب الغرابة والاتيـــان بالعجيب والنـــادر واصطناع المحسنات البديعية قد برز عند الغربيين بروز مشكلة « الشكل والمحتوى » أيضا ، بل ان الصور والمجازات التى توصل اليها العرب ومعهم الفرس بعد ذلك « تكاد تكون فى كثير من الأحوال هى عين الصور والمجازات التى أوجدها الأدباء الأوربيون فى القرن السابع عشر » (١) .

وكما كنا نرى القاعدة العربية التى تقرر أن الجمال « شيء زائد يوشى به الكلام كما يوشى الثوب بالتطريز » نرى ايسيدور يقول فى تلك الآونة « الجمال شيء يضيفه المرء الى الأبنية بغية التزين والأبهة » . ومن هنـــا ظلت الفلسفة الجمالية — على نحو ما خطط لها حكماء اليونان — أحد وجوه الحق والخير ، وترتبط بمبدأ اللذة ومبدأ المنفعة « يجب على التمثال أن يذكر الناس دائما بالخالق ومريم واليسوع » .

(٢)

الى هنا ينتهى دور العرب فى التأثير فى أوروبا عن فلسفة الجمال ، ولم تكن الاستاطيقا قد ظهرت بعد كعلم خاص بالمعرفة التى تكتسب بالادراك الحسى . وكان لابد أن تظل مع ما يقـــابل الجمال من قبح فى تهويمات اللاهوت والمتافيزيقا ، حتى يقيض لها فلاسفة القرن الثامن عشر وأدباؤه كشوبنهاور وشيلر وجوته ، فيهزونها ، ويقومون بغربلتهـــا ، ويرون أن تخطيطها القائم على الانسجام والتنسيق ودقة الايقاع لم يعد وافيا . بل ترددوا فى الابقاءعلى قيمها الأخلاقية والميتافيزيقية ، ثم كان لمناقشة نظرية القبح كامتدادات لجماليات الفن أثر كبير فى الفصل بين الفن والجمال . وبهتك هذا الستار ، لم يعـــد ما يمنع اتجاهات القرن العشرين التقدمية من أن تطل بيسر وسهولة .

على أن الطريق لم يكن ممهدا دائما ، فبين النصف الثانى من القرن الثامن عشر والقرن العشرين ترددت الاستاطيقا بين أن تكون الحدس أى البصيرة كما يقول فريق ، أو أن تكون العلم الذى يتضمن معارف النشاط الفنى الخاصة كما يقول فريق ثان ، أو أن تكون كشفا عن الخصائص

---

(١) دراسات فى الادب العربى ١٤

النوعية للفن الجميل كما يقول فريق ثالث ، أو أن تكون على نحو هذا وذاك أو ما يجرى مجراه .

وفى تلك الآونة نرى الثورة الفرنسية أو آراء جان جاك روسو بصفة خاصة تعمل عملها فى تضمين الاستاطيقا صفة الحساسية sensibilité ومنه تعلم الرومانسيون كيف يستهينون بقواعد الكلاسيكية التى تربطهم بالاغريق واللاتين ، ثم تبلورت الحركة الرومانسية فى الاستغناء عن الجانب النفعى ما كان الى ذلك من سبيل .

ونستطيع أن نلمح فى آثار الرومانسيين الأدبية كل ما هو مرتبط بالطبيعة ، وكل ما هو متطرف وحاد وغامض بلا غاية . ونرى مثله فى أعمال جريكو وديلاكرُوا التصويرية ، حيث رسم الأول حطام الميدوزا وهو اسم الوحش الخرافى(١) الذى خلعه على سفينة فرنسية كانت ذاهبة لغزو شمال أفريقيا ، ورسم الثانى (الحرية تقود الشعب) بما فى المشهد من حدة ودم ، وقد حدد الاثنان جماليات الرومانسية تحديدا قائما على الاحساس المباشر بالانفعال المتحمس .

ثم انتقل الفن الى الواقعية فاستبعدت الجوانب الذاتية منه وأحلت محلها التسجيلات الموضوعية ، ثم ربطت نفسها بالوظيفة الاجتماعية للفن . ولكن الأمر لم يكن بهذه البساطة تماما ، فقد عقد نقاد الأدب ــ ومنهم الأخلاقيون ــ مجادلات حول التعارض بين جمال الشكل وصدق القانون الأخلاقى . وكانوا قد انتهوا الى أن الشكل يقترن به الامتاع فقط وهذه هى القاعدة التى يرتكز اليها أصحاب نظرية الفن للفن ، فى حين بقى فريق آخر يدعو الى أن يكون الفن (نافعا) أو (مفيدا) . وهكذا اضطرب العصر الفيكتورى بين المذهبين ، وأصبح الدارس يجد نفسه فى الدوامة نفسها التى عصفت بالاغريق واللاتين جميعا .

وكان معنى ذلك أن البحث فى الأدب باصطلاح الشكل التعبيرى على ما يقول أصحاب الفن للفن ، واصطلاح الشكل العضوى الذى يستهدف الافادة عن طريق الفكرة الحيوية .. كان معنى ذلك أن البحث فى الأدب يدفع الى سلسلة من المتناقضات ، ولا يضع أيدينا على حقيقة ما تذهب اليه المدارس الأدبية فى تصارعها واختلافاتها .

الا أن هنرى جيمس القاص الأمريكى يرى منذ عهد مبكر ــ يرجع الى ما حول سبعينات القرن التاسع عشر ــ أن خلق النقاد للتضاد بين الواقع والحقيقى أو بين الجميل والنافع لا يعدو أن يكون فهما خطأ للعمل الأدبى كله .

---

(١) Medusa أفظع ثلاثة الوحوش الضارية التى تسمى فى الأساطير اليونانية الجرجون Gorgones وكان لها يدان من النحاس الأصفر وجسم تنين وشعر رأسها حيات تنفث السم وعيونها اذا تطلع اليها أحد تحجر .

لقد قرأ جورج اليوت ، وبلزاك ، وتورجنيف ، وفلوبير ، وألفونس دوديه وغيرهم • ثم انتهى من قراءته ـ على ما سجل فى نقوده المختلفة ـ الى أن الحس بالحياة هو نقطة البداية لخلق الفنان الكبير ، وأن الاعتماد على تذوقه وتعلقه هو الذى يصهر مادة الأدب ـ يريد القصة بالذات ـ ويصهر فيها حقيقة الأخلاق دون أن يفطن الى مهارته أحد ، ومن ثم لاتضاد بين العمل الأدبى الجميل المحكم وبين أن يقصد نفعا !

وفى الشعر كانت البلبلة نفسها ، ولكنه فى الاجمال فقـــد بعض سحره ازاء نهضة الرواية فى القرن التاسع عشر • وكان انتقال الجانب القصصى منه ـ على ما يظهر فى الملاحم ـ الى القصة عاملا آخر فى تأخر درجته . وقد خضع فيما يبدو بعد آراء أفلاطون وأرسطو لسلطان هوراس الشـــاعر الذى عاش فى القرن الأول قبـــل الميلاد ، وكان هـــذا يقول « غاية الشعراء اما الافادة أو الامتاع أو اثارة اللذة وشرح عبر الحيـــاة فى آن واحد » (١) •

ويكون بذلك قد أثبت للشعر قيما ثلاثا : الأولى تعليمية ، والثانية جمالية ، والثالثة تعليمية جمالية . ولم يكن بعد ذلك أى عجب فى أن ينحو الفكر الغربى فى العصور الوسطى الى التوحيد بين الشعر والدين باعتبار القيمة الثالثة ، ثم يستكشف به الشعراء جماليات النفس عن طريق الامتاع فقط ، ويصل الأمر بالرومانسيين الى أن يعتبروه افرازا تلقائيا يستهدف الجمال فقط .

ولكن ثمة شعراء من هؤلاء كشلى يقدمون الفـــائدة ، ويأتى ييتس ليقرر أن الجمال الشعرى الحقيقى هو أن يحدث باسم الانسانية لا باسم وطنه فقط • ثم يختلف الشعراء بعد ذلك بين أن يجعلوا الجمال شيئا خاصا بالشكل ، أو جزءا من الموضوع • وقد انتهى النقاد تقريبا الى أن الشعر ـ مهما يكن لونه ـ يصدر عن جبرية تكمن فى اللاوعى وعن تنظيم واع يتدرب عليه ، والجمال من ثم معرفة حسية تحدد العلاقة بين الفهم الشعرى والمظاهر الحضارية من صناعة ودين وعلم •

وهكذا يلتوى بنا الأمر فى تقصى استاطيقا الأدب ، فلا عجب أن يقول أناتول فرانس بعد هذا ان علم الجمال لا يمكن أن يقف على أساس متين ! كان هذا قرب نهاية القرن التاسع عشر ، وكانت الحياة الأدبية كلها فى الغرب وفى الشرق العربى تقرر ـ رغم كل ما قدمه الجماليون ـ أنه ليس ثمة قواعد فى الاستاطيقا يجمع على التسليم بها الأغلب .

---

(١) فن الشعر ٨٨ ترجمة لويس عوض « ط . النهضة المصرية سنة ١٩٤٧ »

(٣)

وفى القرن العشرين ارتبط الجمال بالمضمون ، وكانت نظرية التحام الشكل بالمحتوى ، التحاما عضويا قد استقر عليها أغلب الأدباء · وكان من الســـهل على أى أديب ابتداء من دوستويفسكى حتى هنرى ميلر ، ومن ابسن حتى صمويل بيـــكيت ، ومن اليوت حتى آودن(١) أن يحطم شكليات العمل الأدبى باعتبار أن هـــدفه الجمالى هو أن يفكر ويشعر ويؤثر بلا قيود ، ذلك أن قضايا انسان هذا القرن لايتسع لها الشـــكل التقليدى للعمل الأدبى ·

اذن فقد انهار الشكل الجميل وبقى المحتوى ، وعن طريق موقف الأديب يحس الناقد أنه يعبر فقط ·· يرسم يوطوبياه ·· يحدد معنى أن يعيش كما ينبغى أن يعيش ، وهذه هى الجمالية الجديدة !

نعم قد نجد بول فاليرى ـ وهو أحد شيوخ المحدثين ـ يصرح بأنه لا يكاد ينظم أية قصيدة حتى يحس كأنه أمام مشكلة هندسية(٢) · وقد نجد كازانتزاكس ، وسومرست موم ، وألبرتو مورافيا ودرتمات وفروست ، الا أن هؤلاء بقايا الجيل العظيم الذى يعنى بالتكنيك ويرفض اهدار الجمال الشكلى فى سبيل ابراز المضمون ·

وفى الشرق العربى يتقبل الأدباء هذه القفزات بحذر فى أول الأمر ، فنجد الرواد من الأدباء يصطنعون الأناقة الشكلية ، بل قد يهدرون قيمة المحتوى فى سبيل تحسينات الأسلوب · الا أن الحرب العالمية الثـــانية لاتكاد تنتهى حتى يتفتحوا على الاتجاهات الحديثة فى الرسم والموسيقى والأدب ، بل لعل ما أصاب الحياة العربية نفسها من هزات قد أذن للأدب أن ينحرف عن اتجاهاته التقليدية ·

فقد تحرر الفنان العربى من أسر الاقطاع والمستبدين ، ولكنه قوبل بأزمة العصر المتفشية ، وراح يعيش الصراع الذى عصف بأغلب قيمه ومنها قيم الجمال التى لم تعد ترتبط بظواهر الأشكال · وفضلا عن ذلك فقد تعمق أبحاث برجسون فيما يتعلق بالادراك الفريزى ، وتكشفت له

---

(١) فى سنة ١٩٥٠ اصدر « نكرات » Nones وقد تخلص من الشكلية المحكمة ومن اخطار الاسلوب المنمق ·

(٢) من راى هذا الشاعر ان علم الجمال القديم والتقليدى قائم على اصول جدلية بحتة · راجع كتابه « الخلق الفنى وتأملات فى الفن » وهو مناقشات مع أقطاب الأدب والفن ترجمة بديع الكسم ـ منشورات الرواد بدمشق ·

نظريات جديدة فى الطاقة بعد نسبية أينشتاين ، وشاهد غزو الفضاء ، وأدرك بحدسه أنه يعيش تجارب ذات عمق جديد وايقاع فريد !

لهذا كله اندفعت عجلة الأدب اندفاعة عنيفة ، واذا الشعر يتخلص من شكلية الخليل وتقنينه ، ويستعين بالأساطير كقيمة تعبيرية لهـا مدلولاتها الجمالية الخاصة ، ويطالب بالموقف الذى ينبع عن فلسـفة متمثلة لا مقولات مهوشة •

ومن أبرز شعراء المضمون ـ وهم أصحاب الشعر المرسل الذى يهاجمه بقايا شيوخ العصر ـ بدر السياب وصلاح عبد الصبور وخليل حاوى ورفيق خورى وخليل الخورى ومعين بسيسو وكاظم جواد والبيـاتى وأدونيس (على أحمد سعيد) ويوسف الخال •

أما الأمر فى القصة فدون ذلك ، وباستثناء نجيب محفوظ فى أعماله الخمسة الأخيرة (١) لم يظهر سوى غسان كنفانى وسهيل أدريس . والأخير أحد عشاق الوجودية ويحتذيهم فى رصانة ، وقد جاءت روايته « أصابعنا التى تحترق » صورة جـديدة تشبه « المـاندرن » التى كتبتها سيمون دى بوفوار وقد بينا ذلك .

وفيما عدا هؤلاء الثلاثة تقريبا لانرى واحـدا كـكامى يكتب مثل « السقطة » ولا واحدا كهنرى ميلر يرفض أن «يمتع» القارىء أو «يفيده» • بل ربما صارحه بأنه لا يريد الا أن يثير اشمئزازه !

ومع ذلك فثمة جمال فيما يكتبون ، والجمال ليس فى الشكل وانما هو فى المضمون ، وفى أعماقه التى يكشفها بعفوية وسماحة •

وأما فى المسرحية فيبرز توفيق الحكيم •• ربما عن أصالة ، وربما عن تقليد ، غير أن روح العصر تشفع له فى التخلص من صياغة الدراما الموروثة ؛ فهو يكتب « ياطالع الشجرة » ويكتب «رحلة صيد» و «رحلة قطار » فاذا هى شىء يقترب أحيـانا مما يكتبه بيكيت ويونسكو ، واذا بعضها يوشك أن يكون قصة قصيرة لها الاطار الدرامى الغريب •

والجمال بعد ليس فى الشكل ، ولكننا نجده فى ذهنيات الحكيم ، أو فى المسائل الصراعية التى يثيرها . غير أنى لست أدرى من سواه يكتب الدراما على هذا النحو الجديد ، ولكنها من غير شك لو أخذت بمقاييس الاستاطيقا التقليدية لباءت بالفشل !

---

(١) أولاد حارتنا ، اللص والكلاب ، السمان والخريف ، الطريق ، الشحاذ •

(٤)

وبعد ·· فهل نحن بحاجة الى أن نعيد القول فى الأسس الجمالية لأدبنا ؟

لقــــد فصلنا القول فيها قبل أن تظهر الآداب العالمية وبينا علاقتها بالسيكولوجية الأرسطية ، وحـــددنا النقط التى التقى عندها العرب والغربيون جميعا · كما شرحنا القيم أو موازين النقد من خلال المعتقدات الجمالية التى سادت مختلف العصور ، وانتهينا ـ عندما انقطع العرب عن دور القيادة ـ الى أن آراء روسو قد دفعت بعجلة الفنون الى أمام ، ولكنها لم تستطع أن تبعد الفنانين عن آراء الاغريق واللاتين فى الجمال ·

على أن تحول الكون من ثباته الى ديناميته الدائبة ، واضطرار انسان القرن العشرين الى أن يعيد النظر فى موقفه الفكرى على أساس هـــذا الطارىء ، وتحول اتجاهات العلم بحيث تجعل الانسان خالقا ·· كل أولئك عمل على أن يكيف جمالية العصر بأسلوب يبعـــد عن أسلوب القدماء ، وكان من أبرز سمات تلك الجمالية تغيير الايقاع وتحطيم الشكل الأدبى المألوف ·

وقد استطاع الفنان العربى الذى فاته قطار التطور خـلال عصور الانحطاط أن يستعيد ـ فى القرن العشرين ـ قدرته على الخلق الأدبى بنفس طاقات العصر ، وبحيث يجد الناقد سهولة فى أخذه باستاطيقيات المضمون ، ومن ثم نرانا مضطرين الى أن نختم الفصل بهذه المقالة التى تبدو محزنة : ان استاطيقيتنا اليوم لم يعد لها الا بعض ملامح هزيلة للفهم العربى للاستاطيقا ، وأما روحها وأكثر أطرافها فمستورد من الغرب ، وليس هذا يدل على افلاس ما ولـكنه يدل على أننا نعيش عصر التلاحم الفكرى والفنى جميعا !

الفصل الثانى

فكرة الالهام فى الشعر

(١)

منذ قديم والمشكلة القائمة بين نقـــاد الأدب تدور حول الكشف عن حقيقة الصلة بين الفن والحياة . يريدون أن يحددوا دور هذا النوع من الانتاج فى المجال الانسانى ، ويقارنوا بين ما يقدمه شاعر مثلا وما يقدمه اقتصادى له أسلوبه فى تطبيق مذهبه التعاونى .

ان عرضا سريعا لماهية الفن ، وتحديد درجة المعرفة الكامنة فيـــه ، وتقييم آثاره المترتبة على تطبيقه ، وبسط ما دار حول أسباب بقـــائه ، وتعيين مراكز نشاطه وابداعه .. ان كل أولئك يوقعنا فى كثير من المبهمات بحيث يستطيع زاعم أن يقول فى يسر : الفن سر من أسرار الحيـــاة ! ولـكن المنصف يأبى الا أن يقارن بين فكرة وفـــكرة ، ويوازن بين رأى ورأى ، ويزيل ما قد يقوم بين من يرى الفن وحيا أو معجزة الهام ومن يراه رأيا أو عملية ارادة .

لقد انتهى أصحاب النظرية الرومانسية الى أن الفنان نبى عجيب ، يصدر عن قوة خفية ويفرض على المجتمع نتاجا معجزا ، وأيد تلك النظرية فى نواح كثيرة برجسون فى كتابه « الضحك » فقال : نفس الفنان البكر تجعل للعالم نظرية فردية ساذجة ! وأما الواقعيون فقد رفضوا هـــذه النظرية ، واختلفوا فى درجات رفضهم ، وانتهى بعضهم الى مقـــررات جامدة . بينما توسط البعض الآخر حين قال ما قاله كيسلرنج : الفن رباط بين الفكر والاحساس .

وبتحديد دائرة البحث بالشعر نرى ذلك التباين بوضوح ، ونلمح التعارض الشديد بين مايذهب اليه افلاطون وما أقدم عليه امبادوقليس.. بين أن يكون الشعر فيضا أو هذيانا وبين أن يكون أفكارا محددة وفلسفة موضوعية ، بل نلمحه فى معاصرينا بين ما يقرره شاعر كنزار فى مقدمة ديوانه « طفولة نهد » وما يدعو اليه ناقد كمحمود العالم ، وعلى وجه ما ينهض الخلاف هائلا بين الآمدى وقدامة فى النقد العربى .

وفى مختلف الكتب التى تعرض للنقد تعالج مشكلة الابداع ، وأخبار الشعراء تتردد فيها مفاتيح هذه المشكلة ، فنرى من قريب آثار معارك خصبة لا تزال الى هذا الوقت هم من يهتم • وقد استطاع ابن قتيبة الناقد العربى المتقدم أن يحدد جوانب من مقومات العملية الشعرية فى مقدمة كتابه « الشعر والشعراء » فكان عمله اسهاما فى معركة فنية رائعة • ولقد هدته تجاربه الى أن قسم الشعر أربعة أضرب ، وقسم الشعراء الى متكلف والى مطبوع • وجعل للشاعر المجيد منهجا لا يخرج به عما سنه الأولون • فليس يحق له مثلا أن يقف على منزل عامر لأن الأولين وقفوا على المنزل الداثر ، ولا يجوز له أن يرحل على حمار لأن المتقدمين ركبوا الناقة ، ومن المستهجن أن يقطع الى الممدوح مغانى الورد والآس لأن الجاهليين جروا على منابت العرارة والشيح .

هذه النظرية التقريرية تقفنا على حقيقة عملية الخلق فى الشعر وتؤكد أن هذا الفن فى حقيقته شىء يمكن أن يصاغ على نحو معين • ولكن المثير أن يعدل فى تطبيقه عن هذه النتيجة ويقرر أنه وان كانت ثمة دواع تحث البطىء وتدفع المتكلف فلا يزال الشاعر المطبوع هو الأثير عنده ، والمطبوع فى اعتباره هو الذى يقول الشعر وكأنه يرتجل • ومن هنا تخلف عنده شاعر كزهير أو شاعر كالحطيئة لأنهما كانا ينقحان شعرهما ويعملان فيه العقل(١) •

والواقع أن ابن قتيبة وقد كان وليد هذه البلبلة الفنية لخص قضايا مسددة الى صميم نظرية النقد حتى القرن الثالث الهجرى ، بينما تفاوت الشعراء فى عملية التنقيح والتحكيك على ما يقول قدماؤنا ، وهم فى كل وقت لا ينون يستعينون على ما يثير قبل أن يكون التعبير • وقد روى ابن رشيق أن الشاعر « وان كان فحلا حاذقا مبرزا مقدما » فلا بد له من دواعى الاثارة اللازمة » وقد كان الفرزدق وهو فحل مضر فى زمانه يقول : تمر على الساعة وقلع الضرس من أضراسى أهون على من عمل

---

(١) راجع صفحة ٢٢ ، ٢٣ من المقدمة ط • الحلبى سنة ١٩٦٤

بيت من الشعر(١) والمعروف عن ذلك الشاعر أنه كان في حالات الارهاص يركب ناقته ويطوف بها الأودية منفردا · وقد اعتاد جرير أن يقول شعره ليلا ، وقد يشرب النبيذ ، وقد يعلو السطح وحده فيضطجع ويغطي رأسه · وقيل لأبي نواس : كيف عملك حين تريد أن تصنع الشعر ؟ فقال : أشرب حتى اذا كنت أطيب ما أكون نفسا بين الصاحي والسكران صنعت وقد داخلني النشاط وهزتني الأريحية (٢) .

ووراء ذلك كله عمليات ارادية تظهر بخاصة في الدور الذي كان يلعبه الفرزدق في أداة شعره ، وسنرى بعد دور اللغة في عملية التقويم، فكان كمن ينحت في صخر ! كما تظهر في دعوة أبي نواس المرسومة لقهر العرب في ظل الشعوبية المدمرة ، وفي تكييف بشار نفسه الشاعرة اذا خاطب بالشعر خادمته ربابة أو حبيبته عبدة أو ممدوحة الخليفة · والأمر على أي حال يدل على أن الشاعر لم يكن يستعين بطبعه فحسب، بل كذلك كان يفكر ويجهد ويكد ويتدرب على أسباب الاجادة · ولاشك أن مجرد النظر في حياة هؤلاء الرجال وفي الامكانيات الفنية التي أتيحت لهم وفي طريق تقديرهم للقصيدة بكم معين من المال (٣) ، وفي اعتبارهم الشعر أداة منتجة يقدر عليها صاحب الاستعداد ·· الواقع أن ذلك كله يدفعنا لأول وهلة الى أن نعتبر الشاعر رجلا عاديا وليس هذا النبي العجيب الذي يتلقى الوحي من عالم خفي مجهول ·

لقد حدثونا عن شياطين الشعر في تراثنا العربي ، وحدثونا عن ربات القصيد في تراث الغرب ، وقالوا ما قالوا ليضفوا على الشعراء هالات من التقدير والتقديس (٤) . ولو قد خلصوا من ذلك كله الى حقيقة طبيعة الشعراء والى دورهم في الحياة لأدركوا أنهم في تعبيرهم كانوا يستجيبون لحاجات مادية وأنهم ليسوا هذا الكائن الذي يقول عنه علي محمود طه :

هبط الأرض كالشعاع السني بعصا ساحر وقلب نبي

تلك حقيقة يقررها نتاج شعرائنا على مر العصور حتى أيامنا هذه.. نراها في أعمال أبي العلاء الكبيرة ، وفي معارضات شوقي المختلفة ، وفي سبحات محمود حسن اسماعيل ، وفي شطحات أصحاب الشعر المرسل الذين يستوحون تموزا .

---

(١) العمدة ١ : ١٣٦ « ط هندية سنة ١٩٢٥ »

(٢) السابق ١ : ١٣٠

(٣) راجع على سبيل المثال الاغاني ٣ : ٢٢١ « ط . دار الكتب سنة ١٩٢٩ »

(٤) مر بنا أن أفلاطون كان يرى بعض الشعراء يلهمون ، فهم أبواق الآلهة .

وليس ثم ما يضير ، مادام الأمر لا يخرج بالشاعر الى حد الافتعال ٠ وقد كان شعراء أوروبا الكبار لا يجدون عيبا في أن يصرحوا بحقيقـة التكلف الفني ٠٠ كان بول فاليري يقرر في بساطة أنه اعتاد ايقـاظ حسه الفني في استيعابه المسائل العقلية التي ربما تكون فلسفية بحيث أصبحت محصلاته العقلية تفرض نفسها على نتاجه الأدبي، ولم يغفل هو عن تلك الحقيقة . بل لقد اعترف بها وعرض لها في مشكلة طرحها للبحث على هذا النحو : ما حقيقة دور العقل في الناحية التطبيقية للفن !

وفي اجابته المحددة الواضحة صرح بأن انفعال الفنان يمكن أن يكون نتيجة أسباب ذهنية خالصة ٠ ومن هنا استطاع في كل وقت أن ينفـذ بمحصوله الذهني الى مجال الأدب ٠

وأما كيتس فعلى الرغم من أنه عاش حياته ملء احساس دفاق فانه لم يخرج بالشعر عن كونه حرفة لها مقومات كل الحرف من تمرس وكد ومهارات وأسباب ، والذين يرون مسودات قصائده وما فيها من تخطيط وشطب وتعديل يحسون فداحة ذلك الجهد الذي اعتاد أن يبذله في بناء عمله الفني . بل ربما لم يكن يواتيه الانفعال الا بعـد اطلاعه على عمل لشيكسبير فيخطط ويهمش ويضع الأقواس وهكذا(١) ٠

وكان شلي يندفع دائما وفي تعمد الى التعبير عن نظرات فـكرية لم يكن الشعر يحتملها ، وانما يدعو اليها عقل واع وتصميم يقظ ، وأصبح الشعر عنده تعبيرا عن فكرة فلسفية أو دعوة الى اصلاح ، برغم اعتباره الشعراء كهنة يتلقون الوحي الخفي ، واعترافه هو من ناحية أخرى بأنه لا يريد أن يكرس نتاجه الشعري من أجل هدف اجتماعي معين (٢) .

وهكذا ٠٠٠

اتجاهات وآراء تجعل من عملية الخلق الفني حالة خاصة مبهمة وتهب للفنان صفة الاستطاعة فيكون حينا نبيا أو كاهنا وحينا آخر صناعا مبدعا، والأمر بعـد يثير عدة مشـكلات عن قيمـة الفن من حيث هو ظاهرة اجتماعية ٠

(٢)

فلنبدأ من حيث وقف ماثيو أرنولد (١٨٢٢ ــ ١٨٨٨) فقد انتهى هذا الناقد الانجليزي الى أن الفكرة هي أساس كل شيء في الشعر(٣) ،

---

(١) اقرأ الاسس النفسـية للابداع الفني ص ٤٢ « ط ٠ دار المعارف سـنة ١٩٥١ »

(٢) يراجع هنا ماقاله لويس عوض في بروميثيوس طليقا ص ٥٧ وما قالته اليزابيث ذرو في « الشعر كيف نفهمه ونتذوقه » ٢٦ ، ٣٧ « ط ٠ ميمنة ببيروت سنة ١٩٧١ »

(٣) The function of Criticism هذا ويتحدث هوبكنز عن العقل في الشعر وتزاوجه بالنشوة ٠

ولذلك يمكن أن نزيل كثيرا من الابهام وسوء التأويل فى مجال الانفعال ، بل ربما يمكن أن نضع أيدينا على معالم واضحة فى الفلسفة الجمالية ، وربما بتحديد هذه الفكرة يستطيع الناقد أن يستعيد عملية البناء الفنى بادئاً بالخطوة الأولى الغامضة التى يعرفها الشعراء جميعا وهى الاستعداد النفسى للتعبير فى صورة انفعال لاينزع الى أية صورة محددة .

بم نستطيع أن نسمى تلك الظاهرة ؟

أفلاطون يسميها ـ كما رأينا ـ الهاما لأنها تعد له ما يحاكى به أى تمنحه الجزئيات التى تكون له « الشىء » المتصور بلا مجهود وبلا تعب ، وذلك هو الايحاء المقدس منبع الشعر البعيد عن حياة البشر .

وشوبنهاور يعدها اثارة مباغتة ، أو شيئا كالوحى يفقد النفس قيادها ويطمس كل ماعدا مايستحضره .

واينشتين يراها بزوغا فجائيا للوعى الباطن ، ليكون التداعى الكامن الذى ينطلق فى حدود طاقات الفنان .

والواقعيون يعتبرونها القوة التى تطلق من عقالها عناصر الانفعال فى استجابات لحاجات مجتمعة مختلفة .

وقدماؤنا العرب جعلوها شهوة تعين على النظم فى ساعة نشاط فكرى ، وقد نصح أبو تمام تلميذه البحترى بأن يجعل هذه الشهوة ذريعة الى القول لأن الشهوة نعم المعين !

تسميات كثيرة تلتقى وتفترق ، وتقترب من الحقيقة وتبتعد عنها ، ولكنها لا تصل الى المقصود بيسر ، بل هى فى كثير من جوانبها لا تكفى لأن تكون الخطوة الموفقة الى النتاج . ولو قد نزلنا بالشاعر عن مكانته التى اعتاد الناس أن يرفعوه اليها ، والتى يصر هو على أن يظل فيها ، لو قد فعلنا ذلك لقلنا أنها نقطة البدء للكلام ، فاذا راعينا ظروفه من حيث اختلافه عن الناس بقدرته على التعبير الموقع قلنا انها « الحال الشعرى » التى تسبق الابداع مباشرة .

لقد ورد ذلك الاصطلاح فى كتب كثير من النقاد ، ولكن دون أن يقترن بالنشاط الذهنى الذى يحسب حساب التأثيرات الخارجية ، أيا ما كانت هذه التأثيرات . انها مشكلة فى التكيف تطرح نفسها على الشاعر باعتباره بشرا يتحدث الى بشر ، ومن هنا لانقبل فكرة الوحى أو الالهام أو البزوغ المقدس أو أى شىء يمكن أن يجعل النتاج الشعرى افرازا تلقائيا أو رشحا طبيعيا لمزاج الشاعر ، بل من هنا أيضا ندرك

ادراكا قويا أن الشاعر يجب ان يخرج بعلمه في صورة متعمدة لا يمكن ان تكون مجرد انعكاس فطرى أو غريزى للانفعال .

وكذا نصل الى هذه الحقيقة التى قد لا تعجب الكثيرين وهى أن خاصة «الفنية» ـ بتلك الاعتبارات المشروطة ـ ليست فى الواقع الا مهنـــة يباشرها الشاعر كما يباشر اية مهنة اخرى ، مهنة يكتب لها التوفيق اذا سبقت بالحالة الشعرية هادفة الانتقال من المجال الروحى الى المجـال الزمنى فى دينامية الابداع .

على أن ذلك أمر لانستطيع أن نزجيه ازجاء وثم من يؤلمه اعتبار الفن مهنـــة . بل ربمـــا اذا كان مؤمنـا برأى الفرويديين فى ربط الابداع بالحلم برغم مابين الخلق والرؤيا من فرق مابين التفتيت والتكثيف .. نقول اذا كان مؤمنا بذلك فانه سيزدرى الحالة الشـــعرية التى تركز الطاقة فى اتجاه معين لأنها ستصبح عملية واعية لاتستمد أصولهـا من اللاشعور الفطرى ، ونسى أو تناسى أن هناك كثيرين يهيئون تلك الحالة بأسباب كثيرة . فكان واحد كبودلير لاينتج الا بعد أن يرتمى فى أحضان مومس دميمة ، وكان واحد كأبى نواس لايقول قصيدة الا اذا سكر(١) . وما أكثر من نعرف من الشعراء الذين يتعاطون الوان المخدرات قبل أن يقدموا على الابداع ؟

وقد يحق لنا أن نتكلم عن تطور عملية اخراج النتـاج وبعثـه من الانفعالية الى المجال الزمنى . ان هذا عسير ، لأن لـكل شاعر وسـائله وعناصر مفرياته ، وتلك تؤثر فى الغايات وتكيف الانتاج ، ولكن المهم فيها هو مدى خضوع الشاعر للصور اللغوية ودرجة تأثره بالأشكال اللفظية المتواترة .

تلك هى المشكلة ، فان الحال الشعرية وما صاحبها من توقد ذهنى وايقاعية ملحة تسرع الى قوالب مألوفة محددة بجاذبيتها الموسيقيـــة ، ومحددة بصداها فى النفوس ، وكذلك بمضمونها المقرر .

والشاعر الـكبير هو الذى يلتفت لتلك المشـــكلة أشد الالتفات ، ويحرص على الا يجعل لانفعاله هذه القوالب المكرورة .. بل قد يكون له قاموسه التعبيرى الخاص به من غير أن يجتر الصور اللغوية التى عرض لها من قبل . فكم من شعراء فكوا حصار اللغة وتحايلوا على الخروج

---

(١) تؤكد الأخبار أن جريرا لم يقل بائيته الشهيرة التى سماها المنصورة والدامغة الا بعد أن شرب النبيذ ، وفي القصيدة بيته « فغض الطرف انك من نمير »

من نطاق الموروث ، ولم يكن عملهم فى الواقع الا تأييدا لنبذ الفكرة القائلة بالافراز التلقائى فى الابداع !

وعلى ذلك فان الصورة على هـذا النحو اسـتعداد نفسى ، وايقاع لغوى يقتنص المعالم قطعة قطعة ، تصوغها الـكلمات وتسويها المقاطع ، وقد يعرض عارض أو تشب فكرة طارئة فيزول بيت ويبدل شطر ، ولكن ثمة نغمة تتطلب بيتا ليتم التوافق التوقيعى ، فليكن . وهذه الكلمة ثقيلة فلا بد من غيرها ، والتعبير الذى قصده يوما هو فى حاجة اليه هنا فلا ضير من أن يحتال له . وكذا ينمو العمل ، ولا يكاد ينتهى منه الشاعر حتى يعود اليه ــ بدم بارد ــ ليفكر فيه وينقحه ويهذبه ويحذف منه أو يضيف اليه سائلا نفسه فى كل وقت : ما مدى التوافق بين تجربته فى المجال الروحى وبين صورتها اللغوية فى المجال الزمنى ؟ فاذا انتهى من الاجابة راح يسأل : الى أى مدى سيقبل الناس نتاجه ؟ ألم يجهد نفسه ليقدم عملا لا يحرقه الاستعمال الاجتماعى ؟ وسيكون تساؤله هذا باعثا آخر لاعادة التنقيح والتحكيك .

(٣)

على هذا الضوء يمكن لنا أن نرى رأيا فى شعر الطليعة التى تحمل عبء الفن القولى ، وتغار على نتاجها أن يخدش أو ينال منه المغرضون وقد قر فى أفئدة شعراء هذه الفئة أنهم أبناء الكلمة الموقعة تقودهم بلا ارادة وبلا حافز الا أن يكون حاجة تنبثق من الذى يعيشـون فيه ومن الوفاء أن يستجيبوا له ، فالعملية لا ارادية وهم بوتقة التجارب تصاغ فيها الأهداف البانية !

الى أى مدى صادقون ؟

أهم أوفياء الى موقفهم المجتمعى أم أكثر وفاء لالتزامات الفن ؟

وكيف اختلفوا عن القدماء أو على الأقل كيف تمايز أصحاب الشعر المرسل منهم عن العموديين ؟

ان شاعرا كنزار قبانى أشهر نموذج للشاعر الحديث يمكن أن يعطينا الجواب ، وليكن من يكون ، مطبوعا أو صناعا فالأمر ينتهى دائما الى غيرما يرى هو نفسه ازاء الشعر « هذا الشريط الباهر النـدى من المعـانى والاصباغ والصور ، والدندنة المنغومة »(١) والذى يسـتقبل دائما عن

---

(١) من كلامه فى مقدمة ديوانه « طفولة نهد » ١٤ (ط٠ القاهرة سنة ١٩٤٨)

طريق الادراك الحدسى حتى ليلتقى بكثيرين منهم جـاك ماريتان أحد أعمدة الفلسفة الحديثة والفن فى فرنسا(١) .

لقد أصدر عام ١٩٤٤ أول مجموعة شعرية له بعنوان « قالت لى السمراء » . وعلى الرغم من أنها صادفت نجاحا ولفتت اليه الأنظار دون أن يربطه أحد برمزيى لبنان — ولا سيما سعيد عقل — فقد اقبل عليها منقحا ومعدلا فى كثير من قصائدها ليظهر بها مرة ثانية عام ١٩٥٧ جميلة آسرة .

ثلاث عشرة سنة مرت ظفر الشاعر خلالها بشهرة لم يظفر بها شاعر حديث ، الا أن هذا الى جانب أخذه بمبدأ الحدس الشعرى والاقرار له بأنه « لا يتكلف صناعة الشعر تكلفا » كما يقول منير العجلانى(٢) لم يمنعه من أن يحذف ويضيف ، مصطنعا عقله وارادته من غير شك ، ومحتكما الى ذوق شعرى اكتسبه من خلال تجاربه المتصلة فى الابداع .

فالشعر اذن طبع ومهارة ، ولكنه ليس ملهما يلح علينا أن نقرأ بلا فكر ، ونقف فى محراب أبولو موقف المتعبد !

ويظهر ذلك تماما فيما أقـدم عليه عندما رأى — وهو فى قمة شهرته — أن ثمة نفرا سبقوه الى القضايا الانسانية والعربية . لقد أبى أن يتخلف عنهم ، وتقدم فى يقظة تامة الى الميدان مقدما « قصة راشيل » و « خبز وحشيش وقمر » و « من شاعر سورى الى مواطن أمريكى » (٣) .

وفى هذا ولنسمه شعر الموقف ، لم يكن خالصا الى طبعه ، بل لم يستطع أن يكون فى المستوى الفنى الارادى الذى ظهر فى ديوانه « قالت لى السمراء » بعد تعديله ، وكأنه فقد عنصر الاثارة الحقيقى أو قل كأنه ضيع فى ميدان لايعرف حدوده . انه يحلق عندما يتناول المرأة بجمالها وجسدها ، ويهوى اذا حاول أن يتطلع الى غيرها . بل لعله فى قصيدته « خبز وقمر وحشيش » كان يحتذى صلاح عبد الصبور فى قصيدته « الناس فى بلادى » وظهر برغم توفيقه الرائع طفيليا .

---

(١) راجع ما كتبه عن الحدس الشعرى فى كتابه
Creative intuition in art and poetry; P. 98-105, New York, 1955.

(٢) قالت لى السمراء ١٠ أو جـ (ط٠ بيروت سنة ١٩٥٧)

(٣) كان صلاح عبد الصبور قد كتب « الناس فى بلادى » وعبد الرحمن الشرقاوى « رسالة الى ترومان » وعلى الحلى قصائد حارة عن فلسطين والجزائر .

وأما قصيدته « من شـاعر سورى الى مواطن أمريكى » فقد جاءت عجيبة البناء متهالكة الوزن ، على الرغم من أنها لاتفتقد خصوبته دائما . ويدل على افتعـاله فيها حديثه النثرى عن هنـدى أوكلاهوما ورئيس البيت الأبيض وتفرقة اللون وعقلية السمسار واغراءات الدولار ومغامرات الاسطول السادس ومساعى هندرسون ونحو ذلك .

فاذا عدلنا الى ما تخصص فيه لا نحس تماما أن الشعر عنده ضرب من الالهام ولا نراه مجرد نفس ملحنة كما يزعم هو ، ولكن نراه صنعةلطيفة كما يقول القدماء ، ، وآية هذا قصيدته « رسالة حب صغيرة » يقول فيها :

حبيبتى لدى شىء كثـــير
أقوله لـــدى شىء كثـــير

فنرى ثمة معاناة ظاهرة فى ارساء قواعد البيت ، وكان التكرار يكون مستحبا لو اقتضته حاجة خاصة حتى وان كان هذه الحاجةمجرد هندسة لفظية على ما يظهر فى قوله :

من أين يا غاليتى ابتـــدى
وكل ما فيك أمير أمـــير

التوكيد اللفظى هنا مستحب شيئا ما ، ولكنه فى البيت الأول يدل على افتعال سمج ، ويبلغ هذا الافتعال أقصاه عندما يقول فى آخر بيت بالقصيدة :

ماذا تصير الأرض لو لم تكن
لو لم تكن عينـــاك ماذا تصير

ان هذا البيت لا يمكن أن يكون كهربة نفسية ، ولا يمكن أن يكون افرازا تلقائيا ــ فنفس نزار أجمل منه مرات ــ كذلك لا يمكن أن يظهر فيه أكثر من شىء يشبه المعاظلة التى كرها القدماء .

***

وندع نزارا الى الشاعر العراقى عبد الوهاب البياتى فنرى أن تذبذبه بين شتى الاتجاهات القومية والسياسية كان يكشف عن طبيعته ، وعن ارتباط عملية الابداع عنده بطلب مادى يكيفها على النحو الذى يريده له غيره .

هو يذكرني بيوسف الخال من حيث البداية المشرقة على دنيا العرب(١) ولكنه ينحرف مثله مرات وان يكن لا يبدو مدسرا حتى كأنه مجرد باحث عن موقف أو في السبيل الى تكوين أيديولوجية يسارية معتدلة تريد أن تعانق الانسانية والعروبة والماركسية والوجودية معا . وليس يعنينا مدى توفيقه أو تعثره ، فان من المؤكد انه استرد أخيرا وجهه العربي ، ولكن الشعر الذي أنشده وينشده برغم مافيه من صدق بطريقة ينم عن انه ارادة وحرفة . ولقد تمكن بتهشيمه الجملة العربية واقتباسه من أصحاب الفكر ـ أيا كان لونهم ـ أن يلعب دورا لا بأس به في اثراء قصيدة الشعر المرسل ، يقول في أغنية الى يافا :

وعلى قبابك غيمة تبكي
وخفـــاش يطـــير
قالوا وفي عينيك يحتضر النهار
وتجف ـ رغم تعاسة القلب ـ الدموع
قالوا : تمتع من شميم
عرار نجـــد يا رفيق
فبكيت من عـــارى
فما بعد العشية من عرار
فالباب أوصده يهوذا ...

الوحدة من « الكامل » وهو بحر ثرى الحركات والشاعر لا يرضى عن ذلك ، ومن ثم يتعمد قطعها بين سطر وسطر . وفي السياق يزجي الاعتراض موزعا لتتم عملية التشتيت الذهني فلا يتنبه القارىء الى النغم الهادر . ومن هنا نستطيع أن نعلل لماذا لم يتبع المضاف اليه بالمضاف عندما وقف عند « شميم » ولماذا كرر « قالوا » ليسوق البيت القديم في صورته الجديدة . ويدل ديوانه « النار والكلمات » المفعم بروح السخط على ذلك تماما ، فهو لا يزال يهشم الجملة عن طريق التقديم والتأخير وهو يزجي الاعتراضات ويقسم التفعيلة أو يطولها بالتذييل ـ حتى وأن كانت في العروض التقليدي لا تذيل كمستفعلن ـ فضلا عن الاقتباسات التي تمتد الى الشعر العربي القديم ، ولكن يجب أن نذكر أنه أصبح يحرص على أن يكون هناك روى ربما تقتضيه حلاوة الجرس .

---

(١) بدأ رومانسيا على ما يدل عليه ديوانه الأول « ملائكة وشياطين » الذي أصدره سنة ١٩٥٠ ، وعلى الأيام تلونت رومانسيته بحاجاته وحاجات العصر والمجتمع ، وبدا في نهاية الأمر واحدا من الذين آلوا على أنفسهم الاصلاح والكفاح .

واما صلاح عبد الصبور فسوف نرى فيما بعد انه فى اخذه بالأسلوب الكلاسيكى أولا ثم التزامه وحدة التفعيلة مع تركه التقريرية الجامدة ورغبته فى كتم صخب التفعيلات والعزوف عن الصياغة العادية ، قد تردد فيما تردد فيه نزار وغيره من أصحاب الشعر المرسل . وكان عمله - ولايزال - صورة من المعاناة الرشيدة لبناء القصيدة الجديدة ، مستعينا بكل تراث أمته ، ومسترشدا بثقافة الجيل وهو يتكىء على أساطير وحكايات وشعارات شعبية .

فاذا تركناه الى الشاعر الذى يعتبر فى رأيى أحد المحدثين على الرغم من انتمائه كعمودى الى الجيل الماضى .. اعنى اذا تركناه الى الشاعر سعيد عقل الذى تمتاز أعماله الأخيرة تهندسية يغلب عليها الفكر ، فاننا نجده يزاوج بين العقل والاحساس فى سيمفونية رائعة ، ويكون الشعر العظيم الذى يثير ويغيظ معا !

لا اريد ان أحيل الى ديوانه « رندلى » فان « أجمل منك » الذى صدر عام ١٩٦٠ أولى ، على الأقل من حيث انه صدر والقصيدة المرسلة تريد ان تستوى على قدميها أو تريد ان تغير على معانيه كما اغارت من قبل على هندسياته الأنيقة .

اما النموذج الذى نستشهد به فلا نموذج ، لأن معظم شعره نمط فريد ، لتناسق ما يقدمه المنطق والعاطفة ، والعقل والقلب .

***

وقبل أن نتوقف نريد أن نشير الى أحد الكبار الذين أسهموا فى بناء قصيدة الشعر العربى الحديث ، وهو محمود حسن اسماعيل ، دون أن نفصل بين اعماله الكثيرة التى تبدأ بديوانه « اغانى الكوخ » وتقف حتى الآن عند ديوانه « قاب قوسين » فكلها فى نزعاتها التصويرية التى تختلط فيها معطيات الحواس بالذهنيات تقرر أنها مزاوجة عاقلة بين الارادة والطبع وبين المعايشة الايجابية والتأمل ، وبين النظر الذهنى والتجربة العملية ، فاذا جعلنا الفكرة التى تقرر أن الشعر فى جوهره الفاظ ومجاز ونسق موسيقى قاعدة للمناقشة رأينا أنه خير من يعرف قيمة الكلمة فى منزعه التصويرى .. يعرفها واعيا مفردة ، ويعرفها مزدوجة ، ويعرفها منعوتة ومكررة ومتداولة وخاصة وحسية ومجردة ، ومن هنا يمتلىء شعره بألفاظ الرق والقيد والسلاسل والشوى والجلد وهذا يدل على شاعر يبحث عن الحرية : كما تدور فيه الفاظ الخطو والهز والامتداد والاجتياح والتغير - وهذا يدل على شاعر يدعو الى

السير الملح — ثم تدور الفاظ الصلاة والصفاء والنور والسر والوجد والمتاب والضراعة والشفاعة لتمثل صوفيته التى قد لا تعـرفها حياته العمليـــة .

ويدل مجازه على الارادة أيضا ، ولقد يكون هذا المجاز عنده مرسلا، وقد يكون تشبيها او استعارة أو نحوها . غير أنه يلحقه أو يطعمـــه بتقريرات فلسفية أو صوفية ، فتكون الحصيلة ليس عملية تجسيد المجرد ليصبح مرئيا ولا تقريب البعيد ليصبح ملموسا ومألوفا وانما تكون اذابة الملموس والمألوف والمحسوس فى تجريدات تقربه من الميتافيزيقيين . انه عندنا أشبه بدون Donne ووليم بليك ، وييتس الى حد ما ، وان يكن لا يستعين برموز الأحلام والأساطير . ثم هو يشبه أصحاب التصويرية مع الاحتفاظ بتكنيك الشعر من حيث هو وزن ونسق له حدود يجب ان تحترم مهما ترخص واعتمد الضرورات المسموح بها . غير أنه كشاعر تصويرى غالبا ما يعمد الى تركيب الصورة بطريقة يصعب فهمها لأول وهلة ، بل قد يضفى على الصورة الواضحة اليسيرة ما يثير أمامنا الغموض وهذا راجع الى استعمال لغته فى غير ما ألفه البيان العربى التقليدى حتى ليقول فى قصيدته « صحراء العجائب » وهى من أروع شعره :

ووجه سراب البيد يخشى ظنونه
فـــيزور عن رؤياه خوف العواقب
يمـــــر به مــــــر الظنون كأنه
من الذعر صدق مر فى وجه كاذب
وتمعن فى نجواه عـــرافة الضحى
فتنكش فى خط على الرمل خائب
يعلم أجواز الفـــلا كيف تصطفى
لظائمـــائها ود الرياح الحواصب(٢)

وقد لا يشكل اعتسافه فى الصور خطورة على الشاعر ، لأن عواطفه تعمل دائما على أن تسيطر على كل صورة يأتى بها . وتكون النتيجة على اى حال بناء متشعب الجوانب لا يضيع فيه الخط الرئيسى على الرغم من

---

(١) من الضرورى هنـــا قراءة بقية القصــــيدة فى ديوانه « قاب قوسين » كما يجب الرجوع الى الصفحات التالية فيه ١٣ ، ٥٤ ، ٩٣ ، ١١٠ ، ١١٥ لتكتمـل صـورة ما نريد أن نوضحه .

اننا لا نعثر دائما على معادلة مقبولة تخضع لمنطق أرسطو المعروف ، وانما حسبنا أننا بالتداعى العاطفى والمعنوى نمر بتجربته وننفعل بها .

ويبقى النسق الموسيقى ، وفيه نرى أضخم شاعر عربى استطاع أن يتلاعب بالعروض التقليدى ـ بارادة وذكاء ويقظة ـ ويستعين بنظام الموشحات والمسمطات ونحوهما لعمل دورات شعرية معقدة تبدو لمن لا يحسب حسابها كأنها بلا قاعدة ومن قبيل أصحاب الشعر المرسل .

مثل هذا التلاعب موجود فى القصائد التالية « فى معبد الشمس » و « الهاربة من المعبد » و « المعبد الحزين » ويظهر عمله فيها ضربا من الحرية فى اسار القيود المرسومة . وفى القصيدة الأخيرة بصفة خاصة يستعمل وحده الرجز ، لكنه كأصحاب الشعر المرسل يذيل «مستفعلن» لتصبح « مستفعلان » .

الفصل الثالث

محاولة لفهم الفولكلور

(١)

هناك قصة قديمة بطلها مصاد بن مذعور .. كان قد خرج لحاجة له ، فألم فى الطريق بجوار أربع طرقن له الحصى وأخبرنه عن حوادث تقع له ، وقد ظهر أن هؤلاء الجوارى كن من الجنيات اللاتى يتنبأن بالغيب أو كن من الكاهنات .

والقصة رواها أبو على القالى(١) عن أستاذه ابن دريد اللغوى الكبير ، والشاعر الذى لا يعرف بعضنا الى اليوم أن له ديوانا رصينا يضم مقصورته المشهورة . وليس ما يعنينا الآن أن نكشف عن عبقرية ابن دريد ، فوراء هذه العبقرية - ان كانت حقيقة - شعب كان يردد القصة وبأسلوب حرص هو على أن يحافظ على صورته وعلى تركيباته الأصلية .

وقد يكون الأمر حتى هذه النقطة عاديا جدا .. رجل عالم أراد أن يسجل شيئا من أساطير قومه ونوادرهم دون تغيير ، وقد كان من أثر ذلك أن حفظت لنا صفحة من الصعب أن نجدها وقد بعد بنا العهد عن حياة القرن الثالث الهجرى . الا أن الغريب هو أن نجد شبها ما لهذه الصفحة نفسها عند الانجليز ، وبالذات فى حوليات سكوتلندا التى كتبها هولنزهيد فى القرن السادس عشر الميلادى ، ونسج شيكسبير منها موقفها فى « ما كبث » وقد أعانه أن هولنزهيد مزج فى هذه الحوليات الأسطورة بالتاريخ ، ومن ثم ظهر النسيج عند شيكسبير على النحو التالى :

---

(١) راجع الأمالى ١ : ١٤٢ (ط. دار الكتب سنة ١٩٢٦)

بعد انتهاء المعركة التى قادها ما كبث باسم ابن عمه « دنكان » ملك النرويج قفل راجعا فى صحبة صديقه « بانكو » وفي طريق قفر تتصدى له ثلاث ساحرات يخبرنه بأنه سيكون ملكا على سكوتلندا ، كما يتنبأن لبانكو بأنه « سوف ينجب الملوك » فقط (١) ورد فى المنظر الثالث من الفصل الأول .

والنبوءة على هذا النحو تشبه نبوءة الجنيات لابن مدعـور ، وفى تقارب تفصيلاتهما ــ ككثير غيرهما ــ مبرر لأن نقول ان الفن الانســـانى ان لم يكن صدر عن أصول انسانية واحدة ، فهو يتوارث عن أقدم الشعوب حضارة ، كالمصريين مثلا أو الهنود !

وأرجو ألا يقلل أحد من مقدار ذلك التشابه ولا أن يهون من أبعـــاده ثم أرجو ألا يجعله مجرد مثل ليس له نظير ، فالدراسة الجدية تكشـــف عن كثير من وجوه التلاقى بيننا وبين غيرنا من الأوروبيين ، وهو تلاق لانقيم أساس وجوده على واحد منهم مثل « جوانفيل » الذى ارخ لحملة لويس على مصر ، ولا على فيلهردوين الذى جمع كثيرا عن معميات العرب ، ولا على غيرهما ممن اشتغلوا بألف ليلة وليلة كأنطوان جالان .

أجل لا نقيم الأساس علىهؤلاء فقط ، فانالجذور أبعد غورا من تاريخهم ولو نظرنا الى التاريخ نظرة العرب الأولين ــ على مافيها من قصـــور ــ لتبينا على الفور الوشائج القوية التى تربط بين المجتمعات الانســـانية فى شتى صورها وفي مختلف بيئاتها . وأظن أنه يجب أن نذكر أسطورة الأخوة بين يونان وقحطان التى يرويها واحد كالمسعودى المؤرخ العربى وكيف أن يونان قد انفصل عن أخيه فخـــرج من اليمن حتى نزل بأثينا واستقر هنـــاك .

ويضيف المسعودى أن أبا الرومان هو روم بن سماحلين بن هربان ابن عقلا بن العيص بن اسحاق ابن ابراهيم الخليل ، والعيص هو عيصو أخو يعقوب ، ومن أولاده العمالقة وعرب البادية بالشام(٢) .

ثم الهنود وأهل الصين ، وهكذا . .

---

(١) راجع The Tragedy of Macbeth; P. 28. (The Penguine Shakespeare, London 1962).

(٢) مروج الذهب ١ : ١٧٨ ، ١٩٩ (ط. البهية المصرية سنة ١٩٤٦)

غير أنى لاأحب ان أجبر أحدا على ان يسلم بتخريج المسعودى ومن لف لفه ، ففيه من غير شك شيء كبير من التلفيق ، وفيه شيء أكبر من السذاجة . غير أنه يضع أمامنا فكرة « الترابط » التى دفعت هذا المؤرخ القديم الى ان يكتل العناصر الجنسية ، حتى اذا صدرت عن أهداف وآراء موحدة لا نحار فى تفسيرها وتأويلها ، ومن ثم يصبح الفولكلور (١) وسيلة لربط الشعوب لا وسيلة لتفريقها .

والفولكلور فى هذا الضوء فن له خطورته ، وهو فى المستوى نفسه الذى يرتفع اليه الانثروبولوجيا أو الاثنولوجيا . وربما كان أقرب الى الادراك بما ينطوى عليه من نوادر وأساطير وحكم وامثال ، وكلها تروى بالبساطة التى يحفظها الفكر ، فتحدد دروبه وتوضح مسالكه .

(٢)

ولنأخذ المثل الثانى ...

الأوبرا التى لحنها فاجنر والتى تقوم على حكاية لوهنجرين هى فى حقيقتها وفى خطوطها العامة قصة كانت تروى فى قرانا طوال القرن الماضى .

لقد اثبت ذلك عمر الباجورى فى أحد كتبه النادرة ، وأنساه تحمسه للاثبات أن هناك تفاعلا دائما بين فنوننا وفنون غيرنا من الشعوب . وأظنه لو كان فى مجال العرض لموروثنا لراعته أشياء أخرى وأشياء ، والا فماذا يقول عن أسطورة « عوج بن عنق » التى استغلها فولتير Voltaire فى خرافة « ميكروميجاس » (٢) .

الأسطورة العربية تقول من عوج انه كان عملاقا هائلا وهبط معنديم له قزم من أحد الكواكب ، ومن عادة هذا العملاق أنه كان اذا جاع مد يده ــ وطولها نحو أربعة عشر ميلا ــ وامسك ببعض حيتان المحيط فشواها على الشمس وأكلها .

---

(١) الفولكلور فى أبسط تعريفاته هو الثقافة أو المعارف العامة التى تتوارثها الأجيال مشافهة جيلا بعد جيل ، ويجمع بين المأثورات الروحية والحكايات الشعبية وبقايا العقائد العتيقة وأنواع الرقص الشعائرى والأغانى التى منها « أبوح يا أبوح » و « أنا الغراب النوحى » ونحو ذلك ، ويلاحظ أن سلامة موسى كان أول من استعمل كلمة « فولكلور » فى ثقافتنا العربية وكان ذلك فى سنة ١٩٢٦ مع أنها استخدمت فى أوروبا قبل ذلك

(٢) فى سلسلة Classique Larousse Micromégas وقد نشرت مع قصته Zadig

بنحو قرنين على ما يقول الدارسون ووضع لها أول مدلول فنى سنة ١٨٤٦ .

واما ميكروميجاس فطوله أربعة وعشرون ألف قدم pas géométrique وقد حوكم بتهمة الالحاد طوال قرنين من الزمان ، وقضى عليه بالنفى من كوكبه ، فانتقل الى كوكب ثان ثم الى ثالث ورابع وهكذا . حتى يتعرف فى زحل بقزم فيلسوف طوله ستة آلاف قدم ! ويرحلان معا كما رحل عوج مع قزمه ، وتكون ثمة احداث لا تختلف عن أحداث عوج الا من حيث تقوم الفلسفة التى وشح بها الكاتب الفرنسى حوار بطليه .

وهنا نسأل : هل سلخ الكاتب الفرنسى قاصنا العربى حكايته أو عرفها الأول عن طريق أخرى ؟

وبمعنى آخر نسأل : هل تأثر الفرنسى الأسطورة العربية كما يحفظها الكتاب أم تأثرها كما يتداولها الشعب ؟

فان كانت الأولى فقد قرأها مترجمة ، وان كانت الثانية فقد أحاط بتراث العرب أو قل نمى اليه جانب من فولكلورهم . وفى هذه الحالة لايصبح ضروريا أن يتسلق واحد ظهر غيره ، فيتأثر دانتى مثلا ابا العلاء فى رسالة الغفران ، والا علينا أن نقول ــ صدقا أو كذبا ــ أن أبا العلاء نفسه تأثر « فرجيل » الشاعر اللاتينى فى طوافه مناطق الآخرة ، وفى ملحمة دانتى « الكوميديا الالهية » شىء من أبى العلاء وشىء آخر من فرجيل .

نخلص من ذلك الى حقيقة أخرى هامة ، وهى أن البحث فى الفولكلور لايعنى مطلقا تقديم القديم لسبقه وتأخير الحديث لمتابعته له ، ولكن يجب أن يعنى ان الحديث وقع على ماوقع عليه القديم ، بمعنى أن مصدر الرجلين واحد ، وهو الأسطورة أو المثل أو النادرة !

(٣)

والفولكلور العربى فى مجال الحكاية بدأ من حيث بدأت « المقامة » والمقامة هنا ليست مقامة بديع الزمان ولا مقامة الحريرى ، وانما هى جلسة العربى للسمر (١) . ومثلهاكان عند المصريين القدماء وعند الفرس والسريان جميعا ، وهى تسبق كل المحاولات التى قام بها أصحاب الحوليات التاريخية عن النظم الانسانية .

---

(١) وقد تعنى من يكونون فى الجلسة ، قال لبيد :

ومقامة غلب الرقاب كأنهم جن لدى باب الحصير قيام

وتطور مدلولها فى الاسلام حتى أصبحت تدل على حديث الشخص فى المجلس سواء أقام أم قعد ، وبهذا المدلول استخدمها بديع الزمان .

وقد ازدهرت بدافع من رغبة أفراد الشعب فى حفظ موروثهم ، ثم تطورت الى أن أصبحت معرضا لغويا لم يكن فيه ثمة سبيل الى اهمال ما ينطوى عليه من خزعبلات وترهات ورؤى وكهانة وسحر ، فلقد كانت الصلة بالماضى أقوى من الصنعة اللغوية . وكانت طبائع الشعب كامنة فى المرويات التى يضل فيها الشاطر حسن وأمنا الغولة وسيدنا الخضر وذو القرنين ويأجوج ومأجوج وعوج بن عنق .

وليس يمكن فى أيامنا هذه أن نبدأ حركة من حركات الاثراء الفنى أو دعوة من الدعوات القومية دون نرجع الى ماقبل مرحلة التاريخ العلمى. وهنا لا نجد مفرا من أن نقرر أن هذا لاشك يبعد كثيرا عن الدقة ولا ينظر الى الظاهرة الا من جانبها اللافت . وطبيعى أن يقدم التاريخ صمام الأمان ، فيصحح مايريد ان يصحح ويترك الباقى لحس الشعب وذوقه ومدى استعداده للتخلى عن قديمه فى سبيل الجديد .

وقد كانت النهضة فى القرن الخامس عشر الميلادى كشفا جديدا لآداب اليونان أو الرومان — الى جانب آداب العرب ومن أسلم على أيديهم — فاهتم القوم بالفولكلور وهم يرجون ان يقفوا على حقيقة ما ساد قديما من « معرفة » واستطاع كثيرون منذ ذلك الحين أن يضعوا الى جانب موروث العرب ملاحم هوميروس وفرجيل والكتاب المقدس ، بحيث أصبحت هذه وثائق أشد أسرا من أى تاريخ محقق .

واذا اردنا أن نتبين خطورة دور هوميروس — على سبيل المثال — فلابد أن نتعمق قول جلبرت مرى فى كتابه «نشأة الملحمة اليونانية» يقول فى هذا الكتاب : وعلى الرغم من كون الالياذة والأوديسا قصصا فانهما مع ذلك تقدمان الشيء الكثير من عادات الاغريق وحكمهم وعباداتهم وتجارتهم وزواجهم !

ونستطيع أن نقول مثل هذا بالنسبة للتوراة ، وبالنسبة لأريستوفان أو وهب بن منبه أو الثعلبى والنيسابورى صاحب « عرائس المجالس » فان الفولكلور يرتبط بالأدب ارتباطه بالأسطورة والتاريخ .

على اننا نسأل : هل معنى وجود فولكلور لكل شعب انتفاء للتكتل القومى بصفة عامة ؟

ان اتفاقنا على انتماء كثير من الأفكار الأسطورية الى منبع واحد يخفف من جدة هذا السؤال ، ومن ناحية أخرى نرانا نخطىء اذا لم نضع فى اعتبارنا ظروف كل شعب . وفى ضوء هذه الحقيقة نقول اننا نحن العرب مثلا تعرضنا لتيار فكرى واحد فى بيئة تكاد تكون متشابهة

جغرافيا ، وهذا بالذات كفيل بجمعنا على « وجدان » واحد . وفى تلك الحال نفهم لماذا تقبل ساكن بغداد ماقاله القاص المصرى فى « ألف ليلة وليلة » وكيف قنع الحلبى بأفكار المغربى ، وتساوى عندنا « علم الركة » بما يسمى فى سوريا « دفتر النسوان » .

فكم تنير هذه الملحوظات ماغمض من واقعنا العربى :

ان هذا الفولكلور ـ على الرغم مما فيه من خصوصية ـ يقوم بالدور نفسه الذى تقوم به اللغة العربية . هذه اللغة تجمع العرب فى افكارهم على هوى وحدوى ، وفى سبيل الانقراض تلك اللهجات المحلية التى بدأت العربية تغزوها فى ألفاظها وعباراتها .

أجل فى عاداتنا ما لا يمكن أن يذهب به الظن الى تفرقة ما ، وفى نتاجنا الأدبى من شعر وقصص ومسرحيات الكثير مما يرتبط بماضينا وما يتصل بواقعنا الوحدوى . والأمر بعد ذلك موكول بقـــدرة الدارس على فهم « عاميات » الأقاليم العربية ، حتى تؤدى اللغة « الموحدة » دورها فى عمليات الالتقاء والتعارف .

ثم نصل الى النقطة الأخيرة من هذا الفصـــل وهى أن « تذويب » الفولكلور عملية تتم طبيعيا مادام الهدف واضحا ، وهذا مايقوم به الفن والادب بصفة خاصة .

وقديما بدأت عملية التذويب بحركة تطوير ذكية . فالقراجـــوز مثلا ينقله الأتراك الينا عن اليونان ، ولكن بطله فاصوليادس لم يستطع ان يقضى على المزاج المصرى قط ، وتحول هذا البطل الى « ابن بلد » بكل مافيه من حيلة وذكاء وقدرة على النكتة والقفش (١) .

واقدم من هذا « قيس وليلى » تنقلت من بيئة الى بيئة ، وفى كل بيئة تطرقها تنحرف عن مجراها الأصيل . واذا نحن فى آخر الأمر لاندرى أهى عربية أم فارسية أم يونانية أم مصرية على نحو ما ظهرت فى فيـــلم سينمائى لأحد مطربينا الكبار !

ونجابه فى الواقع هنا بأعمال فنية مختلفة . مجنون ليلى عـــربى وينكر وجوده الأصمعى وغيره من المحققين القدامى ونحن نحكم بفارسيته لأكثر من سبب(٢) ، ومجنون ليلى الفارسى لا يختلف عن المجنون العربى ،

---

(١) يلاحظ أن كثيرين من أبناء العروبة ينحون الآن نحو ابن البلد المصرى .

(٢) تفصيلات الحوادث كأن يجتمع قيس بليلى فى سمر لم يكن من تقاليد العرب لا فى الجاهليـــة ولا فى عصر بنى أمية ، وشخصية قيس المخنثة يرفضها الواقع البطـــولى للعرب ، وهكذا ...

وروميو وجولييت عند شكسبير ثم ممنوع الحب التى تشبهها قصة الحى الغربى التى اخرجتها هوليود معتمدة على الدراما الشكسبيرية .

كل قصة حب من هذه تحمل « عبقرية » كل اقليم .. تحمل ذاته وشخصيته وان يكن الموضوع واحدا ، ومعنى هذا أن الكاتب المصرى — على سبيل المثال — رفض أن يقدم قصة الحب الخالدة فى اطارها البدوى لانه لا يتلاءم مع طابعه المحلى . معناه أنه طوع « الأثر » القديم لمزاجه ، وهذا ما نقصده من التذويب . وهو نفسه الذى يحمل معنى التقريب أو التكتيل الذى ننشده ، ثم بعد ذلك ما سيظهر فى صورة لغوية بعينهـــا عندما يستقر الأمر على الشكل النهائى للغة المستقل .. لغة العروبـــة الجديدة !

والمسألة اننا لا ندور فى حلقة مغلقة لا! ولا نحن نناقض أنفسنا . وانما نقدر أن الفولكلور بقدر ما يحمل من ذاتية ، يتضمن جوانب ضخمة من « جماعية » الشعب العربى كله ، وهذه الجوانب هى التى تغرى الأديب او الفنان بالاقبال عليها لجمع المتشعب وتقريب البعيد وتقوية الأواصر .

الفصل الرابع

الأسطورة فى الأدب المعاصر

(١)

قد يكون النقد الأدبى من بعض الوجوه أشبه بفقه اللغة ، لأنه فى هذه الحال وفى محاولة تقييم الكلمة المجازية يتصل بأطوار اللغة الأولى حيث كانت المشاعر والخيالات والأحلام تشكل معادلا حقيقيا للطبيعة وأحوالها . فاذا صدر أى أديب عن نتاجه ، فاننا يجب أن نتخلى عن كثير من فكريات العصر حتى نفهمه الفهم الصحيح ، وذلك بربط لغته بتلك الأطوار التى اختلط فيها التفكير العقلانى بالتفكير الأسطورى . ومن هنا نفهم لماذا الاصرار الملح على ربط الفنون — والأدب منها فن — بالميثولوجيا والماضى السحيق كله ، ولماذا نقبل محاولات يونج لربط الحلم بالأسطورة على أساس وجود علاقة حقيقية بينها وبين العقل الباطن الجماعى .

ولعل افتتان الأدباء بالتعبير عن طريق التشبيه والاستعارة والمجاز المرسل — وكلها من تقليديات اللغة باعتبار أن لغة العصر تقريرية علمية — لون آخر من وفاء الفن للماضيه . وأكثر ما يكون هذا الوفاء حين نجعل الأسطورة احدى صور التعبير كالاستعارة مثلا مع التسليم باختلافه مصدرها ، ثم نصدر بها من أجل تجسيد القيم واقتراح الخلاص فى مواقف الأزمة والضيق .

لقد لاحظنا أن اليوت فى رائعته « الأرض الخراب » ينكب على الماضي انكبابه على الرموز المبهمة والكنايات المعقدة (١) . وتخطت الميثولوجيا عنده كل العصور ، وجادت عليه بالرموز فلم يجعلها محورا لنشـــاطه البلاغى بقدر ما جعلها كشفا عن أزمة انهيار القيم فى أرضه الخراب .

ويذكرنا اليوت بالشاعر على أحمد سعيد — وغيره كثيرون — وهو يصطنع أسطورة « تموز » كما يصورها الأدب البابلى القديم فى دائرتى الموت والبعث . وأكبر الظن أنه يحس كما لو كان موكلا بتأكيد « فكرة » الأسطورة فى أكثر من قصيدة له ، غير أنه لا يستهدف « رصدها » فى ذاتها والا كان عليه أن يعلن افلاسه وينتهى ، وانما هو يستلهمها ويتبنى أبعادها من أجل تصوير ضياع الانسان وموته على قاعدة تموزية ، أى ضياع من أجل أن يصل الى الحقيقة وموت من أجل أن يبعث لحيـــاة جديدة .

وشبيه بأسطورة تموز ما يحفظه الأدب المصرى عن أوزيريس وعودته من عالم الأموات الى الأرض فتجدد الحياة على سطحها كل ربيع ، وقد استغلها أكثر من شاعر محدث فى معرض الموت والنوم والشتاء والليل ازاء البعث واليقظة والصيف والنهار ، مؤمنا بأنها لا تعدو أن تكون من قبيل التجارب المتكررة تكرر أنماط الحياة .

ولم يكن الأدب العـــربى القديم خلوا من محـــاولات أدبائه تجسيد معانيهم باصطناع الأساطير وتضمينها حوادث تمتد أسبابها الى عصرهم ، فجرير شاعر النقائص الكبير يقول :

---

(١) يحسن الرجوع الى مقطعات من هذه المنظومة فى الديوان Selected Poems ونرى على سبيل المثال فى صفحة ٥٢ اشارة الى العرافة Sosostris وهى تتحدث عن البحار الفينيقى وبيلادونا Belladonna سيدة الصخور ، وفى صـــفحة ٥٤ ترى رموزا شرقية فى اطار خلاب يلعب فيه حيوان الدلفين وطير العندليب والملك البربرى أدوارا فى تشكيل الأسطورة ، وفى صفحة ٥٩ نماذج من الكنايات المعقدة حين يشير الى Eugenides التاجر الازميرى فى بيت شعر يردفه بأبيات يقول فيها :

شى.ى.ف : سندات تدفع عند الطلب
طلب منى بالفرنسية الدارجة
أن أتغدى معه فى فندق كانون ستريت
وأقضى نهاية الأسبوع فى المتروبول

ثم يثب بعد ذلك الى حديث عن الساعة البنفسجية التى يرى فيها Tiresias العجوز ذو الثـديين الأنثويين المترهلين ، تلك المرأة التى تأتى بالبحـارة من عرض البحر وتترك ملابسها وجواربها تجف فى الشمس الغاربة ، وهكذا ... (ط. Faber & Faber)

اذا ما الليل هاج صدى حزينا
بكى جزعا عليه الى الممات

فيستحضر اعتقاد العرب الأولين بأن القتيل اذا لم يؤخذ بثأره خرجت من رأسه « هامة » يقال لها الصدى فتصيح : اسقونى .. اسقونى ! ولا تسكت حتى يقع الثأر • وصدى المقتول في البيت هو للزبير ، وكان قتل غدرا فى قبيلة خصمه الفرزدق ، فعيرها بذلك الشاعر رابطا بين فكرة ميثولوجية ومنطق عصره فى التبرير . ويبدو أنه كان مفتونا بالأسطورة نفسها الى حد بعيد ، وبخاصة فى ثلب القبيلة ذاتها ، اذ يذكر صدى آخر لمزادبن الأقعس قتل ولم تأخذ هى — فى هذه المرة — بثأره ، فقال :

وبات الصدى يدعو عقالا وضمضما

فان جمعنا بين عصر الشاعر وماضيه ظهرت الحقيقة وارتبطت الأسباب . ومن ثم ينبغى أن نقدر تماما هذا الطراز الفنى من التصوير على أساس الرجوع الى الأصل مهما نتوغل مع هذا الأصل فى القدم . غير أننا نلاحظ أن جريرا وهو يرسم صورة الصدى كان يصدر عن ايمان بأنه يقرر حقيقة ولا يرصد أسطورة ، وتقريره الحقيقة فى هذا الاطار التصويرى تسليم ما بارتباط الفن بالميثولوجيا بالوحى بالحلم بكل رمز يكنى به عن رغبة فى حل سبق أن ارتضته التجربة الانسانية ، والتجربة الانسانية معادة وليس تحت الشمس جديد !

ولقد كان الرومانسيون — فى الحق — أول من أحسوا بثراء الأساطير فى مجال الفن ، فطرقوها بحماس بالغ ، وان كان طروقهم من قبيل الزعم بأنه تلقائى أو عفوى . والمعروف أن الخيال عندهم شىء سحرى يقع خارج الملكات الواعية ولكنه لا ينفصل عن الحقيقة ، ولهذا يتفقون على اعتبار الأسطورة جزءا من الواقع أو هى متداخلة فيه ، فيذكرنا هذا برأى يونج فى ارتباط كل الأساطير باللاوعى الجماعى .

واستعان بها الرمزيون أيضا ، ولكنه استعمال الحلم ، حتى لكأن الأدب عندهم لا ينبع الا من جبرية مبهمة مكانها العقل الباطن . ومن هنا يعتقد كثير من الباحثين — وعلى رأسهم يونج — أن اى دراسة لتشريح أدب هؤلاء مصيرها الاخفاق المطلق ، ولكن لا بأس من مناقشة لغتهم على قاعدة ولاء الخلف للسلف وربط عملهم بتراث الماضى البعيد •

ولكن هناك نوعا من الرمز يستحيل فى آخر أمره الى أن يكون عملية خلق لأساطير جديدة ، أو بعبارة أخرى يصطنع الأديب فيها « تكنيك »

الأسطورة . فيكتب عبد الرحمن فهمى مثلا « يوميات آموديس » قصة ، ويكتب صلاح عبد الصبور « لحن » قصيدة ، ومن قبلهما كتب شلى « أوزما ندياس » Ozymandias of Egypt مستقطبا فيهـا خواطره العاطفية واحساسـاته بالوحشة التى تشبه وحشـة الصحراء(١) ، كما كتب ييتس « ليدا والبجعة » عن غاية سياسـية فى الأصل ، والبجعة كما تعرف ترمز الى زيوس فى الأسطورة القديمة .

تلك على أية حال أمثلة مفردة ولكنها دالة على قيمة الرمز وارتباطه بالأسـطورة ، ونستطيع أن نضـيف أن المحدثين من أدباء العصر فاقوا الرومانسيين والرمزيين فى الاقبال على الميثولوجيا . حتى لقد غـدت عباراتهم كأنها امتدادات لتاريخ راسخ القدم ، فضلا عن وجود عبارات أخرى يومض الرمز فيها وميضا محيرا ، ولأول مرة يكون النور مثـار احساس بالابهام !

فهل آن الوقت لنقول أن من أسباب غموض الأدب المعاصر - ولا سيما الشعر المرسل منه - اصطناع الأسطورة وخلقها ؟

(٢)

لا تعنينا الاجابة عن السؤال السابق ، لأن أمامنا سؤالا اخطر منه هو : هل ثمة قاعدة للاستعانة بالأساطير ؟ ويلحق به سؤال آخر هو : أى الأساطير ألزم الى تعبيرنا الأدبى الحديث ؟

والحقيقة أن امكانيات أية أسطورة لا يمكن أن تستغل الا اذا أتيح لها الأديب الذى يفهم مغزاها لتعليق « حالته » بها ، ولا يشترط أن يرتبط الأدباء بأساطير قومهم ، فليست الاقليمية بالفيصل فى تقييم التعبير ، فضلا عن أن الأساطير فى بدئها كانت للجدود ، وهؤلاء ورثوها أحفادهم جيلا بعد جيل .

ومع ذلك فقـد نلمح فى أسـاطير الشـعوب جانبا من مكونات شخصيتهم ، غير أن هذا لا يعفينا قط من تأكيد علائق قديمة فى هذه الأسـاطير . كهذه العلاقة التى تظهر فى أسـطورة تموز عند البابليين وأسطورتى ديونيسوس عند الاغريق واوزيريس عند الفراعنة ، وكهذه العلاقة التى تظهر بين حوريس المصرى المخلص وهرقل الاغريقى البطل وخريسسبا الايرانى المنقذ .

---

(١) راجع The Golden Treasure of the Best Songs and Lyrical Poems ; p. 251, Oxford, 1941.

والأمثلة أكثر من هذا ، غير أننا نكتفى بما ذكرنا لأننا سنرى ــ عند التطبيق ــ ان الأدباء ينهلون من الأساطير دون نظر الى اقليم . فأدونيس مثلا يستغل تراث الاغريق استغلاله لتراث العرب على حد سواء ، ويوسف الخال يتأثر عزرا باوند واليوت اللذين نهلا من ميثولوجيا الشرق ، وجيمس جويس يكتب « يوليس » متكئا على الأوديسا ، والسياب وصلاح عبد الصبور يستوحيان أوديب ، والثانى يسأم سأم اليوت ، وينتظر زوال الجدب الذى تمثله حضارة العصر .

ونصل على هذا النحو الى اجابة السؤال الأول ، وهو عن قاعدة الاستعانة بالأساطير . فليس يلزم والحال على ما بينا أن نقول ان الاستعانة بأسطورة هندية غير الاستعانة بأسطورة مصرية غير الاستعانة بأسطورة فينيقية وهكذا . وانما يلزم الفهم والتمثيل ، فهم الموقف المعاصر واذابته فى شبيهه الأسطورى ، ليكون الكل الذى يعطى الاحساس بالصدق التلقائى .

وفى ضوء هذا تصبح تجربة « سيزيف » أو « بروميثوس » أو « أوديب » مكونا عصريا أو مجالا للكشف عن أغوار انسان العصر ، وتكفى الاشارة لأحدها عند شاعر عربى لكى نسبر غور التجربة ، الا اذا ضعفت القرينة الى حد انها تعجز عن القاء الأضواء الكافية ، يقول أدونيس وهو يبرر بصورة أورفيوس :

عاشق أتدحرج فى عتمات الجحيم
حجرا غير أننى أضىء
ان لى موعدا مع الكاهنات
فى سرير الاله القديم
كلماتى رياح تهز الحياة
وغنائى شرار

ونحس على الفور بقصور الشاعر ، فلم تدل صورته على أورفيوس الذى كان يحرك بقيثاره وشعره الجماد ويبنى بهما « سيبا » ويهز أعماق « برسيفون » زوجة « بلوتو » الأرضى . فضلا عن أنها لم يستقم لها المدلول المباشر بحيث تكشف عن واقع نفسى معين ، وليس أدل على فشل الشاعر من صيحته فى آخر القصيدة :

اننى لغة لاله يجىء
اننى ساحر الغبار

ولكن قد يكون الاختلاف فى فهم « النص » دليلا على وجود القارىء القاصر ، فليس لازما أن يكون القصور من جانب الفنان ، وليس فهم القارىء نفسه ــ من ناحية أخرى ــ مقياسا لأى توفيق . وفى هذه الحال أو لكى يكون الخلف فى أضيق الحدود ، يجب على الأديب أن يكون صدوره عن المناسب دائما ، والا فليكن استخدامه للاسطورة بلا قيد ما كان قادرا على الايهام والتجسيد ، فلا يحتاج الى الناقد الذى يقول مثلا : لقد ضاع البطل هنا كما ضاع يوليس أو أن البطلة تبحث عن « الحق » كما بحثت عنه ايزيس من قبل !

ان التعبير بالأسطورة ألزم اليه بساطة الأولين ، ويوم يصبح شهوة لتأكيد ثقافة أو رغبة فى تعمية ، فانه يفقد هدفه الأصيل وهو : تصوير الوعى الحضارى بتلقائية افتقدها هو وارتبط بها القدماء .

(٣)

وفى الأنماط النثرية يميل أدباؤنا الى استقطاب عناصر الأسطورة فى عرضهم قضايا انسان العصر ، بل يحاول بعضهم ــ ولاسيما الشباب منهم ــ أن يغلفوا افكارهم فى صور ورموز تجعل نتاجهم اكثر غرابة من نتاج سابقيهم . ولسنا نزعم فى تبرير هذا أنهم يحاولون الارتداد الى عصر الخرافة باعتباره يعطى الحلول النهائية لقضاياهم ، وانما نزعم أنهم بدأوا يؤكدون معرفتهم بالحياة عن طريق معرفتهم أنفسهم . ومن أسباب معرفة النفس ، التعامل بالتفسير الأسطورى باعتباره أقرب تفسير ، لأنه يرتبط بالأعماق أو باللاوعى الجماعى اذا أخذنا بما يقوله يونج .

ولقد كان اتجاه الأدب بصفة عامة ــ فى الثلث الثانى من هذا القرن ــ نحو استمداد مادته من دراسة النفس وتعمق أغوارها ، عاملا مشجعا للاستقطاب الأسطورى ، ولاسيما عندما أخذ الكتاب يغيرون على اللامعقول مع انه أحد مجالات العلوم النفسية . ومعنى هذا أن أدب اللامعقول ليس ــ على نحو من الأنحاء ــ الا بعثا جديدا للأساطير ، مادامت العناية قد اتجهت الى الغوص فى متاهات اللاوعى وفوضوية الأحلام .

وربما كان توفيق الحكيم فى مقدمة رمزيى المسرح(١) الذين استفتوا اللاوعى وخاضوا تجارب اللامعقول . ونستطيع أن نقول ان استخدامه

---

(١) فى العالم العربى فقط ، وفى الغرب نرى ييتس واليوت وكوكتو وانوى وأونيل . ومن الجدير بالذكر أن هؤلاء لم يكونوا يقبلون الأسطورة على علاتها ، بل يغيرونها حتى وان استخدموا شخصيات الأبطال القديمة .

لأسطورة شهرزاد بأبعادها الفارسية والبغدادية والقاهرية لا يختلف عن استخدامه أثرا من آثار الفولكلور فى « ياطالع الشجرة » . وان يكن ثمة من يؤكد أنه انتقل بمسرحيته الأخيرة الى الوجود الحيوى بعد أن قيد نفسه فى « شهرزاد » بالرمز العقلى(١) .

وقد أعلن توفيق الحكيم عن موقفه الجديد فى مقدمة مسرحيته حين قال « وموقف الانسان فى الكون موقف عجيب ، انه يريد دائما أن يتكلم وأن يسأل وأن يتلقى جوابا » وكان هذا نفسه هو موقفه فى شهرزاد ، فشهريار يسأل ، ووزيره قمر يسأل ، والعبد العشيق يسأل ، بينا تراوغ شهرزاد كما تراوغ الحياة او الطبيعة كما يقول المؤلف .

ويبدو أن توفيق الحكيم الذى شغل بجوهر الحياة فى « ياطالع الشجرة » كان يحاول أن يتعرف على الوانها فى « شهرزاد » وهو من أجل ذلك يقدم شهريار فى لونها الفكرى ، ويقدم وزيره فى لونها العاطفى، ويقدم العبد فى لونها الشبقى .

شهريار يصرح لزوجته قائلا « ما أنت الا عقل عظيم » والوزير يقول لها وقد حاولت أن تغويه « ما أنت الا قلب كبير » والعبد يقول بعد أن أغوته « ما أنت الا جسد جميل »(٢) .

وشهرزاد فى تلك الأبعاد نموذج يعكس الاستعانة بالأسطورة عن احدى المشكلات الأساسية التى تصدى لمعالجتها توفيق الحكيم ، وصور بها اعماقه فى حدود ما منحته حضارة العصر . ولقد غدت المسرحية بعد طبعها أكثر أعمال المعاصرين عرضة للجدل ، وان تكن لم تقطع برأى ، الا أن يكون هدف المؤلف أن يسأل بلا توقع لجواب . غير أننا نلاحظ أنها تكشف عن أزمة الانسان العربى ــ أو المصرى بخاصة ــ الذى أوصلته تربيته المحافظة مع نزعته الى التحرر الى ما يعتبر قلقا أو تطلعا نفسيا الى ما وراء ما يقال .

هل المرأة هى ما ترسمه يوطوبيا آبائه ؟

توفيق الحكيم لا يجيب ، ولكنه يحس أنها ليست هى التى يراها فى قناعها الحضارى . هى مريضة مرضا ما وان يكن لا يشخص الداء ، وهى مسوقة بغريزة عمياء ربما كانت الحرية التى تمنح لها سبب عماها . ولكن اضطراب القيم هو نقطة البدء دائما !

---

(١) الدكتور عز الدين اسماعيل فى العدد ٤٧ من مجلة المجلة (سنة ١٩٦٣)

(٢) المسرحية ٥٥ ، ٧٥ ، ١١٢ (ط. الآداب ــ الثالثة)

وهو بعد ذلك تفتنه الرموز ، ولا سيما فيما يتصل بأساليب المعرفة. وقد وجد فى الفولكلور وفى السحر والكهانة ما ربطه بالانسان الأول يوم كان يهرع الى الغيبيات يستفتيها . والنماذج التى لجأ اليها فى «شهرزاد» كانت من المفاهيم التى لها علاقة بأسرار الشرق ، وهو يفترض أن قارئه عارف بها ومن ثم مر عليها فى عجلة . وكان تعبيره عنها فى صور محسوسه لا تحتاج الى تعليقات ، ولكنها لا ترتبط ارتباطا منطقيا . من هذه نقع الآدمى فى دن سمسم أربعين يوما ، لا يطعم خلالها سوى الجوز والتين !

ومن المحقق أن المسرحية بمثل هذا كان يجب أن تغرى بمسائل أخرى، فرأينا الدكتور طه حسين يكتب « أحلام شهرزاد » وقد عكس القسم الأكبر منها على أوضاع العصر السياسية . واستمد رمزه الأساسى من مكوناته الحضارية دون تمسك كبير بحرفية الحكاية على ما يرويها ابن النديم فى فهرسته (٢) أو يرويها صاحب السيرة الشعبية عندنا .

وقد رسم فيها شخصيات تشعر بعجزها وقلقها ، وهى تسعى للتمسك بالحياة بكل وسيلة . لكنها غالبا ما تفشل ، لأنها لا تلجأ دائما الى العقل، وعندما قدرت فاتنة — وهى تكاد تكون صورة شهرزاد — على هذا العقل أنقذت المملكة من فناء مؤكد .

ويجد الدكتور طه حسين فى شخصية فاتنة وتدبيرها نقطة لانطلاقه الى تحديد مصير الانسان المعاصر ، بغض النظر عن قوى الظلم وتدبير الأعداء . وهو متفائل وحاسم بعكس توفيق الحكيم ، فقد ردت الى الشعب حقوقه المغصوبة ، وبرىء شهريار ، وساد السلام .

واذا كانت شهرزاد طه حسين رصدت فى أربعينات القرن ففى الخمسينات كتب عبد الرحمن جبير « شهرزاد ملكة » رواية أجاب فيها عن بعض ما يحيط بها هى وبخرافات « كليلة ودمنة » من تساؤلات . ويجب ألا نتصور أن الكاتب احتاج الى أن يحدد « مغزى » معينا ، فلقد بدا أنه لا يريد أكثر من مران عقلى برغم أنه يصرح فى مقدمته « بأنها قصة الصراع العنيف الذى يدور فى كل عصر حول طرائق الحكم » .

ومن المحقق ان المطالبة باشتراك الأدب فى معركة الحكم ليس أمرا جديدا ، ولكن الجديد عند جبير هو ربطه بين أساطير أكثر من بلد فى دعوته . فكليلة ودمنة ذات الأصل الهندى تختلط بشهرزاد ذات الأصل

---

(١) راجع ما قاله محمد بن اسحاق فى الفهرست ٤٢٢ وما بعدها (ط. التجارية سنة ١٣٤٨)

الايرانى ، ويخطط العقل العربى تخطيطات جديدة تضفى على السياسة مفهوما عربيا للعدل والمساواة .

وكان شعور المؤلف فى روايته تجاه الماضى حادا ، واتخذت حـدته مظهر ابراز أغلب الشخصيات المشهورة عند الفرس والهنود ، فمن شهرزاد الى بيدبا ومن شهريار الى دبشليم ، الى صور اخرى ورموز لم تكن ميتة بين يديه، بل تحركت ترسم وتدبر وتضع آفاقا لميثولوجيا جديدة اذا صح هذا التعبير ، وكانت فى آخر الأمر تصويرا لمبدأ سياسى محافظ يدعو الى الديمقراطية الملتزمة على أساس أن القرى الهامة فى أى مجتمع توجد عند الأذكياء حتى اذا كانوا من صنف شهرزاد .

(٤)

وليس يعنينا فى النثر اكثر من هذا ، بين من كتب عن شهرزاد ومن كتب عن غيرها . فان انتقلنا الى الشعر ، فكأنما ننتقل الى الميدان الحقيقى للأساطير ، أو كأنما نسمع القصيد يقول : هذه بضاعتنا ردت الينا !

ونحن نقرأ أفكار الشعراء المعاصرين فنرى مادة هذه الأفكار فى رموز تجعل شعرهم عسيرا أكثر من أى شعر سابق . لقد كان ييتس يتحسر على اخفاقه فى التوفيق بين رموزه وصلتها بالأحلام ، وكان كثيرا ما يلجأ الى رؤى النساك ويتحول الى الخمائل الحريرية السوداء ــ كما يقول ريتشاردز ــ وأما اليوم فيقوم الشعراء الشباب بمحاولات رائعة لأن يكونوا مثله مع رفض التحسر كله ، وبتسليم بكل الأساطير الشعبية دون ايمان ولا انكار .

صلاح عبد الصبور مثلا يرحل كما يرحل السندباد ويحكى حكايات الغربة كما حكى حكايات المغول وقصص التوراة ، وطالما وجد ملاذه فى رموز الصوفية والدراويش . ثم اهتدى فى الفترة الأخيرة من حياته الى نوع من الشعر الغرامى ارتفع بايماءاته الى مستوى أعلى من مستوى شعراء الغزل العاديين . وأخيرا وبعد معركة متكافئة بينه وبين الواقع ، أصبح جحوده للمدنية الحديثة يشبه جحود اليوت بعد أن كان مجرد محاولات للتقرب منه .

وبدر شاكر السياب يرفض ــ فيما يبدو ــ الظواهر المعاصرة لأنها أعراض للانحلال والعدم ، وهو يقلب صفحات حياته ــ وكان المفروض أن تكون مشرقة بعد السيادة العلمية التى تسم العصر ــ فلا يرى

الا السواد ولا يسمع من رنين الكلمات سوى نعيق الغربان وارتطامات الفئوس فوق اللحود وأنين الجوعى . وربما كانت حكايات « ياجوج وماجوج» و « قابيل وهابيل » و « فاوست » و « أوديب » و «الخضر» مما يؤكد احساسه بالعدمية ، غير أنه لدهشتنا يستعين برموز تموزية للتعبير عن فكرة النهوض الجديد أو البعث المنتظر .

فهو شاعر موت وشاعر حياة ، وأن يكن تصويره للحياة قائما على ضرورة تقديم النذور للاله « بعل » ليعود الخصب ، وما أصعب المهمة ، ومن ثم فليكن العجز :

ويمناى .. لا مخلب للصراع
فأسعى بها فى دروب المدينة
ولا قبضة لابتعاث الحياة من الطين ...
لكنها محض طينه !

ويحضرنا هنا غير صلاح والسياب شعراء آخرون طغت عليهم أساطير الماضى أهمهم فى رأيى خليل الحاوى ، وأكبرهم سعيد عقل ، واخصبهم أدونيس أو على احمد سعيد . وسكوتنا عن ذكر غيرهم لا يعنى اهمالنا شاعرة كنازك الملائكة أو شاعر كعلى الحلى أو يوسف الخال أو بعض الشبان الواعدين من امثال على كنعان ومصطفى خضر . والأخيران يستغلان الصورة الأسطورية كمضمون يبعد عن اعوجاج المذهبيين ، ولا يخضعون فى الوقت نفسه للأساليب الرومانسية فى التعبير .

وأنا أختم بادونيس لأنه بديوانه «أغانى مهيار الدمشقى» الذى طبع فى بيروت سنة ١٩٦١ حاول أن يبحث عن ذاته الحضارية فأخفق ، مع ان أسعد رزوق يقرر أنه كان فى خمسينات هذا القرن وبرغم الحاحه على الجدب والفقر واليأس واللاشىء يؤمن بعودة « تموز المنقذ » والغد الأحلى(١) . ويبدو أن الشاعر وجد نفسه فجأة فى ظروف سياسية لم يقبلها ، فترك دمشق ـ فى سنوات الوحدة ـ ولجأ الى بيروت ليضيع بين مغاور الكبريت وسحائب البخور وقد أصبح يمشى فى الهاوية وله قامة الريح !

أصبح الشاعر الذى كان يتغنى بتموز كأسطورة لعودة الخصب الى الأرض اليباب ، كافرا بكل أمل ، وحل الفراغ عنده فى كل شىء . بل

---

(١) تحسن مراجعة كتاب « الأسطورة فى الشعر المعاصر » ص٥٧ وما بعدها (ط. آفاق بيروت سنة ١٩٥٩)

تخلى عن تسميته بأدونيس واختار « مهيـــار » ليكون حاكما يحيا فى ملكوت الريح ويخونه اصحابه ، واذا هو فى « مدينة الانصار » غريب حتى ليحترق :

لاقيه يا مدينة الأنصار
بالشوك أو لاقيه بالحجار
وعلقى يديه
قوسا يمر القبر
من تحتها وتوجى صدغيه
بالوشم أو بالجمر
وليحترق مهيار !

وكان قد رحل كما رحل «يوليس» وبحث كما بحث «شداد عاد» وأراد أن يكون كما كان « سيزيف » فى الأسطورة الاغريقية ، ولكنه انتهى الى الضياع حتى ليقول فى قصيدته « أوديس » :

من أنت من أى الذرى أتيت
باللغة عذراء لا يعرفها سواك
ما اسمك .. اى راية حملت أو رميت
تسأل ، الكينوس ؟
تريد أن تكشف وجه الميت
تسأل من أى الذرى أتيت
تسأل ما اسمى .. اسمى أنا أوديس
أجيء من أرض بلا حدود
محمولة فوق ظهر الناس
ضعت هنا وضعت مع قصائدى هناك
وها أنت فى الرعب واليباس
أجهل أن ابقى وأن أعود !

اننا نرى على احمد سعيد فى هذا الديوان شاعرا مجيدا بحق ، ولكننا نراه أيضا يتخذ من الغيبوبة المفككة وسيلة من وسائل التدمير . واذا كانت رؤاه ترفض كل علاقة بالوضع الذى جعله ينكر تموز فقد كان ينبغى الا يقلب العلاقات فيرمى غيره بالصبأ لأنه فى موقفه يبدو لهؤلاء الغير صابئا .

الفصل الخامس

الالتزام الدينى

(١)

منذ قديم صاحب الدين الانسان ، فسلم به أحيانا ، ورفض أحيانا أخرى أن يكون عنده مفتاحا لفهم الحياة . ومن بين أولاء وهؤلاء ظهر أدباء برزت عندهم مشكلة المعتقد ، ولكنهم كلهم ــ بلا استثناء ــ لم يستطيعوا أن يقرروا أنهم انتهوا الى الراحة المنشودة . وصدروا عن نتاج تردد بين سماحة الايمان وحماة الالحاد ، فلم يجد الناس عندهم ما يجعلهم ينكرون المتعة الفنية . الا اذا كان التعنت رائدهم ، وفى هذه الحال يزعمون أن زندقة أبى العلاء المعرى ــ مثلا ــ تحطم كل استمتاع بنثريته الرائعة « رسالة الغفران » وأن كفر شلى بالأنظمة المسيحية أفسد مسرحيته « بروميثيوس طليقا » وفيها الحب المثل فى الطبيعة هو جوهر الدين .

ان هذا لا يمكن ان يحدث اذا برئت النفوس من الهوى ، ومن ثم ليس لنا بد من أن نسلم بتلك الظاهرة تاريخيا على الأقل . ونقرر فى الوقت نفسه أن سلسلة المعارك العقيدية التى وقعت كانت من الايجابية بحيث تركت آثارها فى النتاج الفنى عامة . ودلت من قريب ومن بعيد على أن جوانب الخلاف قد تبدلت أو كانت تتبدل ، وأن من كان يقف مع اليمينيين فى مدة ما ضم فى مدة أخرى مع اليساريين . ثم أن خطوط المعركة ذاتها اضطربت وتشابكت بحيث أصبح من المحال أن نميز بدقة بين المعتقد الدينى والموقف الحياتى كله . ولهذا كان من الطبيعى جدا أن يظهر فريق الأدباء الذى لا يهتم كثيرا بمعتقده ، أو لا يجد مبررا ليعلن موقفه مع اليمينيين أو اليساريين .

وما نظن أن من حق أى ناقد ان يحكم على هذا الفريق بالحكم الشائن ، لأنه لو كان من المقرر أن يمتدح أحد النقاد من كان معه فى أى

موقف فليس له الحق فى أن يذم معارضيه . ومن هنا نفهم لماذا لا يعتد بكثير من نقد الماركسيين حين يحملون على أدباء المسيحية ، ولماذا لا يعتد أيضا بنقد المتزمتين للماركسية ؟ أليس عجيبا أن يتجاهل الفريقان أن من أسباب الخيانة للنقد الأدبى استسلام الناقد لاغراء العقيدة ؟

لقد أدرك أساتذة النقد هذه الحقيقة ، وكان ادراكهم لها أحد أسباب نزاهتهم وبالتالى أحد عوامل تفوقهم . ومن الأمثلة البليغة على هذا — فى تراثنا — الباقلانى والآمدى والجرجانى ، وقد استطاعوا أن ينظروا بعين الحياد الى مخالفيهم فى العقيدة . بل قدموا واحدا كبشار بن برد — وهو الطاعن فى الاسلام — على واحد كالبحترى فى كثير من المواضع ، وكان هناك شبه اجماع بينهم على أن الأخطل المسيحى كان اشعر من جرير والفرزدق فى موضوعات بعينها .

ماذا أقول ؟

بل كان هناك من يؤكد ان الاسلام أضعف من الشعر الجاهلى ، على أساس ان الدين يقلم أظفار الشاعر ، وأن الشعر الذى يستحيل « خطبة منبرية » كشعر حسان بن ثابت لا يمكن أن يرضينا دائما . وفى بعض السير الشعبية نجد عطفا من جانب المسلمين على شخصيات لا تأخذ بدينهم ، بل قد يقوم بدور الخيانة مسلم مارق يكشف عنه مسيحى صادق .

ان هذا الموقف القديم يذكرنا بموقف الدكتور جونسون — وهو أحد أساطين النقد — عندما قرأ ابتهالات كريستوفر سمارت للطبيعة قال « أنا شخصيا لا أمانع فى الصلاة معه كما أصلى مع أى شخص آخر » (١) .

ويبدو أن جونسون لم يلق أحدا يخالفه ، كما أنه لم يخرج عن كونه يؤدى رسالته على وجهها الصحيح . ونستطيع من وجهة نظره أن نعزو تفوق أمثال سمارت — وعلى رأسهم هوبكنز واليوت وفروست — الى ما يعزى اليه تفوق ميلتون وشلى وماثيو أرنولد ، الذين كتبوا شعرهم بعيدا عن ظل العناية الالهية . انهم جميعا قادرون على أن يجعلوا قارئهم « يحسن الاستمتاع بالحياة أو يحسن تحملها »(٢) .

---

(١) الشعر لاليزابيث دور ٣١٢ ترجمة محمد ابراهيم الشوش (ط. منيمنة سنة ١٩٦١) .

(٢) السابق ١٢

(٢)

ولننظر الى بعض المحاولات التى تبذل اليوم فى سبيل تأكيد أن الدين مقوم من مقومات المجال السلوكى للانسان ، ولهذا يجب ألا نستغنى عنه . انها من غير شك إستمرار للمجاهدات القديمة ، أبرزها محاولات « أوجست كانت » وهو يقيم صرح فلسفته على أسس كاثوليكية بالية ، واحدثها ما يقدمه المعسكر الغربى ــ السياسى ــ باسم المسيحية من أعمال فنية مختلفة منها : الأفلام الدينية ، وطبعات الكتاب المقدس فى صور فنية مغرية ، ونداءات لبعض القادة تشبه نداءات محمد والمسيح !

وعندنا فى العالم العربى يصدر أكثر من واحد عن محاولات لتخطيط « الفن الاسلامى » فيكون عملهم امتدادا لما يؤديه المحافظون فى مواجهة الأفكار المتطرفة ، وأهمها المبدأ الذى يروج له الماركسيون وهو « الفن سلاح » والقاعدة التى يقف عليها الفرويديون متأثرين بنظرية داروين .

وانى لأرجو أن أشير الى أننا حتى لو اعتبرنا الفن سلاحا ، فليس معنى ذلك أن نأخذه بالمقاييس المادية ، فنجعل الاله بالضرورة مغروسا فى الأرض باعتباره قاعدة الهيكل الاقتصادى . كذلك لسنا ملزمين اذا سلمنا بما يقوله الفرويديون أن نزيل عن الانسان شفافيته أو جانب روحانيته ، ثم نجعل غرائزه امتدادا حقيقيا وطبيعيا لغرائز الحيوانات التى سبقته . كلا !

ونحن نؤثر أن نكون من جانبنا أمناء على الحقيقة مهما تكن طبيعتها . وعندما يصدر الأديب بأية فكرة عنها ، فهى شىء مصون ما كانت فى حدود المناقشة .

لقد حدد بعض الدارسين منهجا للفن الاسلامى على أساس أن الاسلام ــ كأى دين سماوى ــ يبحث عن الحقيقة ، فى حين يبحث الفن عن الجمال . بل على أساس ألا يتحدث الفن الاسلامى عن حقائق العقيدة مبلورة فى صورة فلسفية ولا يكون مجموعة من الحكم والمواعظ والارشادات ، وانما يكون شيئا أشمل من ذلك وأوسع ، يكون التعبير الجميل عن حقائق الوجود من زاوية التصوير الاسلامى لهذا الوجود .

هنا وجه الخطر ، وان يكن ثمة من يقرر أن الفن الاسلامى ليس من الضرورى أن يتحدث عن حقائق الاسلام وشخصياته وأحداثه ، ولكن من الضرورى أن يتحدث عن الحياة كلها فى لحظات ارتقائها فقط .

وجه الخطر ان هذا يفرض مضامين مهما يكن لها أن تتنوع فليس ينبغى أن تصف لحظات الهبوط الانسانى . واعتبارنا الفن نقيضا للحقيقة

لأنه يبحث عن « الجمال » انكار لجوهر الجمال نفسه لأنه حقيقة ، وان تكن حقيقة وجدانية . ومالنا ننسى أن وجدانية الحقيقة شيء لا يلغيها ، كما لا تلغى تجريبيتها جوهر العلمية باسم أن حقيقة الدين غيبية !

كان أولى بهؤلاء الدارسين الا يخططوا للمنهج على أساس أن يسألوا : فى اى موضع يقف الأديب أو الفنان بالنسبة للاسلام ؟ لأن طبيعة العمل الأدبى تفرض عليهم أن يسألوا : ما مدى قدرته على الاعطاء فى موقفه الانسانى كله ؟

وليس المهم فى سبيل تقويم نتاجه أن نتأمل عنصر اللذة مثلا ونقيسها بالمقاييس التى يفرضها الدين فقط ، وانما المهم أن نتأمل هذا العنصر فى حدود ما يهيئه لنا من حسن استمتاع بالحياة أو حسن تحمل لها ! ليس المهم ان نسأل : أهو بار أم خاطىء ؟ ولكن المهم أن نسأل : أهو من الأدباء الأصيلين أم من المزيفين ؟

خلاصة القو لاذن أن نذكر أن ضروب الفن وعناصره هى من التعقد والتشعب بحيث لا يحق لأى ناقد أن يسفه اى أديب لمجرد أنه يؤمن أو لا يؤمن بهذه العقيدة أو تلك .

(٣)

ولقد يقال ان هذا يصح لو كان المعتقد ثانويا ، أما وان الاسلام يتغلغل فى حياة أفراده فان مسالة التزامه ـ فى الأدب ـ يجب أن تكون محل تقدير . !فلم يصدر عنه شاعر كمحمد اقبال فبرز ذلك البروز الذى أقعده فى قمة الكبار ؟ ولكن يمكن أن يوضع مقابل الباكستانى الشاعر السورى عمر الأميرى لنسأل : ولماذا لم يحتل هذا الشاعر العربى القمة نفسها ؟

وربما عن لنا ان نختار « وسوسة الشيطان » لعبد الحميد جودة السحار كنموذج للواقعية فى التصور الاسلامى ، فنسأل : اتراها ترقى الى مستوى « الطريق » التى كتبها نجيب محفوظ وهى فيها خطيئة ولم يستهدف بها صاحبها كالسحار تماما « تلذيذ القارىء » ؟

أنا أعلم أن المقارنة ظالمة بقدر ما بين الكاتبين من عقم وخصوبة ، الا أننى لا يمكن أن أضع واحدا كالسحار فى النور وأترك فى الظلام نجيب محفوظ لأنه لا يصدر عما صدر عنه غيره . بل ربما كان نجيب محفوظ فى « أولاد حارتنا » أخلق بالتقدمة من أى كاتب رمى بالمروق ، ولعل من حمل عليه أمس يدرك اليوم انه لم يزد شيئا فى معارك العقيدة المستمرة .

وتحضرني لنجيب محفوظ هنا مجموعته القصصية « دنيا الله » وفيها شجب أسلوبه التقليدى فى القص ، وتخطى حدود المظهر من الوجود الى مطلق الوجود . ولقد اصطنع العبث أو اللامعقول احيانا ، ولجأ الى الرمز فى أثناء مناقشته لقضيتى الحياة والايمان . ونلحظ بسهولة أنه وهو يطلب منا أن نتجاهل الموت لعشوائيته ينادى بعفوية العقيدة ، ولكنه يلح على الاحساس بالغربة والضياع .

اتراه فقد الايمان ؟

لم يبدو وكأنه يرفض السعادة ويأبى أن يرسم طريق النجاة ؟

لعله انتهى الى أنه لا شىء موجود أو الى أن الوجود المطلق هباء ، ومن ثم حمل كل كائن عناصر فنائه . والانسان الذى يعيش والانسان الذى يموت كلاهما عدم ، ومن ثم يجب أن يختلس ما يطمع فيه كما اختلس عم ابراهيم لذته عن طريق السرقة وعشق بائعة النصيب ، وكما اختلس « برمجية البغايا » نشوة الاثم فى جوار جامع الدرب . والحياة التى تنتهى فجأة بحبل على ما فى قصته « ضد مجهول » لأرخص من أن يحرص عليها أحد !

وهكذا ، وهكذا . .

حتى لنستطيع أن نقول ان نجيب محفوظ الذى سلم بمقدرات الدين فى اكثر أعماله ، وقف ازاءها فى هذه المجموعة وقفة المواجه المتحدى أو وقفة المتسائل المشدوه ، ولنقل وقفة المحير امام أخطر المشكلات .

وفى قصة « جوار الله » وقصة « جامع الدرب » وقصة « زعبلاوى » شك عات ، وعبث ، وتجربة رصد للعلاقة بين المخلوق وخالقه . ولكن أحدا لا يزعم أنه يجدف فيها ، وانه يجعل من صفات الله صفات لزعبلاوى الدرويش الذى يوجد فى كل مكان ويعرف كل شىء ويشفى المريض ويهب الثراء ويسعد الشقى .

اننا لو أخذنا نجيب محفوظ بما يرسمه المتزمتون ، لفقدنا قاصا يستطيع بمواهبه الخصبة أن يجعل نفسه مجالا للدرس والمناقشة .

(٤)

اذن نرانا مضطرين الى القول بأن الأديب الكبير الذى لا يرضى طائفة المحافظين لديه دائما ما يقوله لهم بقدر ما يقول لغيرهم ، وهو يلفت المنصف منهم دائما الى ضرورة التسليم بشرعية وجوده . وأى نقد لنتاجه يعلق بتحيز سابق ، يظل عرضة للرفض حتى يشفع بمحاولات نقدية أخرى .

اما هذه المحاولات فتبدو على الاقل فى صورة استكشاف لعناصر البهجة والعبوس ، أو فى تقييم درجة الصدق فيه ، أو فى الوقوف عند رموزه التى تحمل فى طياتها تلقائية الحدس وأصالته .

ومع ذلك فلنقرر أننا لا نرانا محتاجين الى احد يحـاول أن يقنعنا بمعتقـده لـكى نؤمن بأى شىء ، وانما حسبنا أن نراه يصور بالـكلمات احساسه بمطلق الحياة . واذ ذاك نصل معه اما الى نشوة الصوفى ، واما الى احسـاس الأخوة ، واما الى التعـاطف ــ ولا اقول الموافقة ــ مع الشكاكين الذين يصرعهم الاخفاق .

وفى التدليل على هذا نقرأ من جديد قصة « زعبلاوى » أو « رسالة الغفران » فهل ترانا لا نظفر بالمتعة الكاملة ؟

ولنقرأ أيضـا بعض مايقوله ماثيو أرنولد لحبيبته فى قصيـدته « ساحل دوفر » بعد أن أعلن استحاله الاحتفاظ بأى معتقد :

اواه يا حبيبتى ! فلنكن مخلصين كل منا للآخر
ان العالم الذى يبدو
وهو يمتد أمامنا كأرض من الأحلام
متنوعا بديعا جميلا
ليس به فى الحقيقة بهجة ولا حب ولا ضياء
ولا يقين ولا سلام ولا ما يقى من الألم
ونحن هنا كأننا فى سهل مظلم
يجرفنا نفير النضال والهرب
حيث يتصادم جيشان أعميان فى الظلام

وكذلك نقرأ ما يقوله شلى فى أوزمانديا المصرى ، وقد ذكرنا فى فصل سابق أنه يصور بهذه القصيدة وحشته . ونضيف انه على زهده فى توكيد اى هدف أخلاقى واضح بها فانها برمزها لا تقـل تأثيرا عن وعظيات المتزمتين ، يقول :

قابلت رحالة من بلد قديم
فقال : هناك رجلا تمثال حجرى ضخمتان وبلا جسم
تقفان فى الصحراء وبالقرب منهما على الرمال
وجه مهشم مدفون حتى نصفه
تدل شفته المتقاصة العابسة وروح التسلط البارد

على أن ناحته كان يقرأ تلك النوازع عنده

وبقيت لتظل مطبوعة على هذه الأشياء الميتة

وفوق القاعدة ظهرت هذه الـكلمات :

أنا أوزمانديا س ملك الملوك

انظر أيها الجبار الى أعمالى ثم اياس

فقد عفا كل شيء .. وحول هذه البقايا

من الأطلال البالية

تمتد الرمال المنبسطة قفرة جرداء بلا حد !

وقريب من ذلك ما صدر به صلاح عبد الصبور فى ديوانه « الناس فى بلادى » اذ صور أبا الهول يتحدى كل شيء حتى الله نفسه . وفى القصيدة التى تحمل اسم الديوان يواجه الخالق بأسئلة عن الحياة ونفاذ كلمة القضاء ، ثم يصرخ فى عتب مر أو فى تحد ساخر :

يا أيها الالـــه

كم أنت قاس موحش يا أيها الاله !

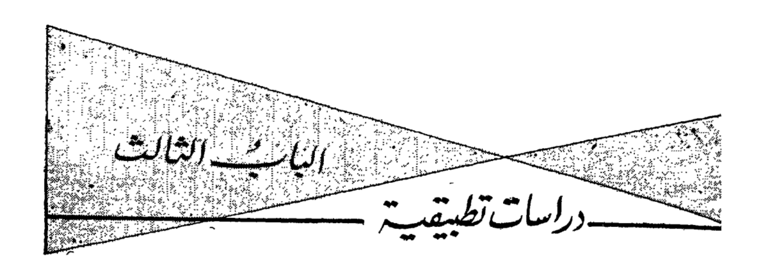
ومن المؤكد أن ذلك الاله لم يكن هو الذى تغنى له أغنيات الحب ، لأن هذا كان صغيرا ، وكان ايضا أسمر ، ويعطيه خده قبـل أن يمنع الحظوة عنه . ثم انتهى كل شيء كما يأمر الاله الكبير بأن ينتهى كل شيء، وضاع معبوده فسمع الرياح تبكيه ! وفى ديوانه « أقول لكم » لا نحس تمردا قط ، كذلك لا نحس استسلاما لأية غيبية . وكان ارتباط المضمون العقيدى فيه بقضية الانسان يشكل مجموعة من شعارات أصبحت فى نهاية الأمر أيديولوجية معتدلة لا جنوح فيها الى يمين ولا الى شمال .

ولكن غيره أعلن عصيانه الكامل كما فعل أدونيس الذى صلى لتموز ، ثم صلى للرفض . ونحن لا نزعم أن مجابهته للواقع على هذا النحو يعنى نقمتـه على ما فيه من قصور ، وانما يعنى أنه أصـبح يؤمن بنوع من أرستقراطية فكرية جعلته ينكر كثيرا مما درج على التسليم به .

وأما خليل الحاوى فيبدو المعتقد الدينى عنده ولا سيما فى « نهر الرماد » مجاهدة صوفية يمتزج فيها الله والزمان والطبيعة والروح . غير أنها لا تصل الى مرحلة « الوجد » الكامل وتصطدم بتناقضات الحياة ، فلا يملك الا أن يصرح بأن الدين كالعلم لا طائل وراءه . ومع ذلك فقد نراه يتوسل الى تموز كما توسل الى أدونيس !

وهكذا نحس تلك البلبلة التى تكون دائما مجال بروز ، ونحس أن الشعراء كغيرهم من المشتغلين بالأدب يقفون من الدين مواقف مختلفة ، ويرسمون الله صورا شتى ترتبط بشىء لا يمكن الاحساس به بدرجة واحدة وبصورة فى كل حين . ولعل هذا يفسر احساسهم بأن ذاتهم مقيدة ، وأن طاقتهم يستهلكها الصراع الداخلى من أجل الظفر بالايمان .. أى ايمان !

وأكبر الظن أن الأديب الذى يستطيع أن يصور هذا الصراع يحطم عنه قيده - ولو الى حين - ثم يعود اليه عن طواعية ، ليعيش أزمته الى الممات .



الباب الثالث

دراسات تطبيقية

الفصل الأول

أصابعنا التى تحترق

(١)

فى هذه الرواية نتقبل انسان الدكتور سهيل أدريس فى أيديولوجية لا تعتدى على نمـــو شخصيته ، وتعيش معــــه بمنطق الرواية دون أن تبدر منها بادرة للسيطرة على عقلية القراء ، حتى اذا دخلت معركة البقاء كشفت بتصرفاتها عن الضعف الذى يصاحب حياة البحث والقلق .

ان هذا الانسان ــ بهذا التخطيط ــ هو سامى وحده ، وقد وضعه المؤلف فى اطار من الأحداث ذات الأســـاس الواقعى ، ومن خلاله قــدم مواقف أبطال لم يكن لها غرض الا « تمجيد » كفاحه وهو يواجه تحديات الزمن والقدر • وبين الحين والحين نرى منه ثمة وعيا يســـتهدف به أن يؤكد أنه ــ دون الجميع ــ يحرص على « المبدأ » حتى فى لحظـــات ضعفه وانحطاطه •

وبرغم هذه الأنانيـــة ــ وقد نجح بها فى تجسيد مأســـاة انســـان العصر المثقف ــ فاننا نحس لونا من التعاطف استغله فى الشكل الذى اختاره كى يبتعد به بعض البعد عن الشكل الكلاسيكى لأية رواية •ونحن هنا اذا اعتمدنا التصميم المعروف الذى يجعل « العقدة » مبـــدأ القص داخل عمليات السرد المنطقة ، فاننا نحس بافتقاد عنصر الروائيـــة فى الشكل الذى تنمه سهيل ادريس •

وتكمن الروائية الحقيقيـــة فى « أصابعنا التى تحترق » وراء اهمـــاله الواضح للزمن الذى يوقت عادة سير الأحداث ، وهذا فى حد ذاته نقطة

من الممكن أن يهاجمه منها الكلاسيكيون ، كما يجابهنا بمأساة الأديب في تصورات درامية لا تشغل حيزا واضحا ، وذلك بدوره خروج على الأسلوب المألوف . مع اضافة أن الأحداث والأفعال لا يمكن أن تكون - عنده - محور العمل الروائى ، فان وراءها تيارات نفسية من الطريف رصدها بتلقائية وبساطة .

ان هذا الاتجاه - وهو يقترب من الخطة التى وضعها اللاروائيون - لا يتغير ، حتى وهو ينتقل بعد نصف الرواية من سرد على لسانه يختلط فيه الأنا والهو الى سرد على لسان « الهام » البطلة الثانية فى « أصابعنا التى تحترق » .

وفى الحالتين تتتابع الصور ، دون أن يكون هناك اقحام من جانبه لتبريرها . بل لم يحاول قط أن يفرض حلولا ما ، مع أنه كان يحرص على ابراز موقفه المقرر ، وكان من السهل أن يتورط فى بعض التقريرات الجامدة .

معنى هذا كله أن الرواية يجب أن تثير انتباه النقاد بشكلها الجديد، أو بصورتها التى اختارها لها سهيل ادريس . وهى قد توغر صدر التقليديين حينما يرون فيها جوانب من السيرة والسيرة الشخصية وصفحات من يوميات ولمحات من اعتراف ، كما أنها تقبل عن طواعية مناقشتها على بعض الأسس الموضوعة للرواية ، فتكون من ثم أشبه بالشيء السحرى الذى يوجد ولا يوجد ويبرق وينطفىء ويكون شتى الألوان دون أن يضيع .

هى اذن الكائن الجديد الذى يتسع للحياة بكل تناقضها ، والذى يقبل أن يختلط فيه المونولوج الداخلى بالسرد الدرامى ، وتمتزج به الحركة القصصية بالموقف الشعرى ، وتتجاوب الأنا داخله مع ايقاع الحدث .

انها عملية ناجحة ، لا تختلف عن صنيع نابوكوف فى « لوليتا » وتدين لخطة الوجوديين فى القصة !

عملية لا يعيبها اختصار التفصيلات ، وان يكن يعيبها عنده اهمال أبعاد القضية خارج نفسه . فسامى صاحب مجلة أدبية ، صلب ، واقعى ، أوتى موهبة الدأب والجمع بين المتنافرات ، ومنتم لا بد له أن يطمئن الى قيم ما . وكان من السهل أن يعكس المؤلف آثار هذه المعاناة على معارفه وأصدقائه ، غير أنه آثر ذاته وكأنه أراد أن يظهر فى مستوى « المعترف » فقط .

(٢)

ولكن ما الرواية نفسها ؟

هى فى الحقيقة لا تلخص ، وانما تظهر خطورتها فى كونها تعبيرا عن قضية عربية متكاملة لا تتمايز فيها الأبعاد السياسية والاجتماعيـــة والفكرية ، وبذلك يدق سهيل أدريس مسمارا جديدا فى نعش نظـرية « الفن للفن » • غير أن التزام سامى بهذه القضية ـ وهو موقف المؤلف نفسه ـ لم يصرفه عن أن يعيش تجربته كانسان يريد الدعـــة والحب والمال • وكان هذا النوع من التوازن هو الذى يلفت القارىء ، بحيث كان يضيع تساؤله عن مدى واقعية المواقف فى حرصه على متابعة عاطفيات البطل •

واذ أقول « واقعية المواقف » فانما أعنى انتفاء معادلها الفنى بالفعل، لأنها فى الرواية ذات أساس حقيقى ، أو هى نقل آلى لنـــاس حقيقيين يسهل ذكر أسماؤهم هنا • ولكن المؤلف الذى كتب « الحى اللاتينى » على نحو الاجترار العاطفى لم يكن ليرصد علاقاته لمجرد الامتاع الوجدانى أو الدعاية المباشرة ، فان قصصه اذا ما نظرنا اليها ظهرت فى مجموعها ذات أعماق تنطوى على فلسفة لا يسهل طرحها ولا يمكن ـ فى الوقت نفسه ـ التحرر من التأثر بجماليتها •

واذن فنحن ازاء روائى ذكى قد يجابه بالموقف الفكرى فى قوالب هتافية ، ولـــكنه يملك المقدرة على أن يوحى بما يجعلنا نتعاطف تعاطفا كاملا معه • ولقد اصطنع مؤثرين رئيسيين فى تطبيق هذا المنهج ، هما خلفيات المجلة وعطاء الأديب •

ان المجلة استخدمت محكا للأشخاص فكشفت عن جانب طموحهم ، وبينت المخلص للقضية التى يعيشها سامى كأديب له حق وعليه واجب ، وقدمت صراعات المخلصين للقضية العربية التى توجت بانتصار المصريين فى بورسعيد •

وأما عطاء الأديب فكان يظهر ـ بصفة خاصة ـ فى منحاه العـاطفى حتى لقد أشاع الاضطراب فى أى مناوىء له سواء أكان هذا المناوىء من الأرجوانيين أم من أصحاب الهلال • فى حين لم يهبط بـ « كريم » الى أسفل مع أنه رشح للخيانة ، وذلك لأن عطاءه كان من أجل أن تسوى قضية العرب •

وهكذا نرى أن عاطفــة سامى تكشف عن كثير من نقط ارتـكاز الرواية • واذ ترد بعض مواقفها الى قصائد شعرية فانها تلزمنـــا بالا

ننظر لرواد المجلة بانكار قدر ما نصدق عنهم كل ما يوصفون به ، فالانفعال الشعرى ظاهرة لم تجمد أيديولوجية المؤلف بحال ٠

والى هنا تكون الحاجة لمعرفة المخطط الرئيسى للرواية قد بلغت الغاية فنقول : وهل يجدى تقديم هذا المخطط ونحن نرانا نرتفع الى مستوى فكرى مثمر ؟ اننا نكون بهذا التقديم أقل التزاما بأخلاقية الرواية ، وعليه نفقد شاعرية « السرد » وايجابية الموقف ٠ والى جانب ذلك لا نقدم تبريرا مقنعا لأشخاصه ، الا أن يكون قد قصر نطاق التعريف على طبيعته المشيدة من خلال طبيعتهم المدمرة ٠

ومهما يكن من شىء فان سامى يشترك فى تأسيس مجلة « الفكر الحر » ويعوزه المال ، وفى هذه الأثناء تدخل الهام حياته فيرى فيها قضيته ويضمها اليه ، ولكن الأرض التى يقفان عليها تميد بهما حتى يجدا نفسيهما معا على طرف مناقض للآخرين ، واذ ذاك تضيق بهما الأزمة وتكون المقاومة العنيفة التى تبديها « الفكر الحر » حتى تقف فى النهاية على قدميها رمزا لتماسكهما ٠ وفى الاطار نفسه تتحرك مشكلة الأديب العربى وتتشعب مقاييسها حتى لتبدو مجردة ، تحاول أن تفرض كيانه فى هتافيات تتكرر ٠ فالأديب لا ينبغى أن يزيف موقفه ، والأدب السوفيتى ليس حرا ، والانقياد للمكارثية هو تماما كالخضوع للفاشية وهكذا !

وفى كثير من الصفحات نرى أن الدكتور سهيل أدريس حاول بهذا التكوين أن يجعل مشكلات الجيل مدار بحث فنى خالص ، فموقفه من المؤسسة الثقافية ـ وهى التى تعينه على العيش وتوفر له بعض مال المجلة ـ يكشف عن طموح الأديب وتأزمه المالى معا ، وليس تلاحق شعوره بالقلق والسؤال عن حقيقة رسالة المؤسسة الا دليلا على الحيرة فى تقييم الكرامة ٠

أما موقف كريم المتذبذب من الأرجوانية فيبرز موضوع العلاقة بين المبدأ فى حالة وجوده كنظرية وفى طريقة تطبيقه ، كما يبرز ضياع الانسان فى نوع من السلوك المضحك ٠ ولم يحاول سهيل ادريس ايضاح آرائه هو عن طريق استبطان مشاعر كريم ، لأن سلوكه الظاهر كان أكثر من شاهد على هذا الرأى !

وثمة تجربة عصام حلوانى ، فانها على الرغم من تأكيدها حرية الأدب لا توفق بين رغباته ورغبات بيته ، فكان دمار عش الزوجية وفيه الصغار نذير خطر لمن يظن أن للأدب من حيث هو فن مطالب شبقية تتعارض مع الهناء العائلى ٠

وهكذا تتضح زوايا الرواية ، ثم تسطع الأضواء أخيرا على شبه انتصار لفنية الأديب مع احتفاظه بقيمته كانسان صاحب قضية ، وكرجل يعلق قلبه بأنثى واحدة أو يرتبط بها على الأقل !

(٣)

أما أبرز نواحى التخطيط الأساسى فهو موقف المؤلف ، ولعله ينطوى على أسوأ انتهاك لطبيعة الرواية بحيث تبدو كما لو كانت معرض دعاية عنه ، ففى تيهها بنرجسية البطل وقدرته تقرب أن تكون نسخة محورة من دون كيخوته ، وقسم منها موجود فى كتابات الرومانسيين حيث تشكل الروح « الفردى » الذى حاول الدكتور سهيل ادريس أن يؤكد من خلاله مسحة بطولية . الا أنه لا يتقمص فى فصول « أصابعنا التى تحترق » شخصية المصلح ولا شخصية الزعيم ، وانما يضفى على الناشئة الذين يخطبون ود المجلة صفات تقرر له هذه الزعامة ، ويظهر من دراسة المحتوى الفكرى للرواية أن ذهنه كان أكثر ما يكون تألقا حين يعكف على ذاته وهى لا تريد أن تفقد أى شىء حتى القدرة على الايمان !

لقد وضعت «أصابعنا التى تحترق» بطريقة نعرف منها أن الدكتور سهيل ادريس يريدها أن تؤخذ على أنها نتيجة فنية لأيديولوجية شخصية — وهذا ما يزيد فى خطورة مغزاها — ولكن عدم افتقارها الى الفكرة العاطفية الفردة الى جانب التماسك الخلقى الذى ثبت قدمى البطل تحجب البطولات الأخرى التى تمر أمام العيان فى بساطة بالغة !

فان حكمنا بشىء هنا ذكرنا أن هذا التماسك الذى حاول الدكتور سهيل ادريس أن يفرضه على سامى ، يدل على انتباه شديد الى نفسه التى لا تريد أن تستقر ، وكلما تقدمنا وجدنا شخوص الرواية — بالقدر الذى يسمح لها المؤلف أن تظهر — تتلقى الحكم عليها بالانحلال فى صورة اتهامات تبدو فى النهاية وكأنها سيقت ليرتفع سامى كما قدمنا .

ومما لاجدال فيه أن الجانب الخلقى غير المنتظم ، شديد الاتصال بالأساليب الوضيعة . ولهذا فان هانى الغريب يفقد احترام المبدئيين . ومع ذلك فهو لم يدفع الى « جو » الرواية لتقرير هذه البدهية ، وانما ليباشر عملية « الدفاع » عن سلوكية سامى .

ان نموذج الأديب الذى كان التقدميون مولعين به هو الذى يقود معركة المصير بالكلمة الصادرة عن الموقف الشريف ، وعندما تحل أزمة أيا كان لونها يتصرف وهو حذر من أن يستخدم لأغراض مشبوهة . ويبعد وسعه عن التلقين والالتزام الحزبى . ولهذا استطاع المؤلف — كغيره

من التقدميين – أن يهيل التراب بقسوة على نماذج لم تسر وفق ما يتطلبه موقفه ، وليس من شك فى أن هذا وهو يغضب غيره من أصحاب المبادىء يثير مشكلة طبيعة الانحراف وكيف يقاس .

فنابوكوف الذى تعمق الحياة عرض لنا فظاعة السلوك الذى تهدر فيه كل القيم الخلقية فى استدراج لوليتا له ثم الاعتداء عليه ، بحيث بدت سقطته نتيجة طبيعية للأحداث التى لم يقدر قط على دفعها ...

وبول بورجيه الذى جمد نفسية المجتمع فى قوالب معقدة ضحى بشارلوت فى دم بارد ، وبرأ المعتدى عليها باسم الظروف التى كانت تدفع الى تدبير الايقاع بشارلوت الغريرة ...

وتوماس هاردى فى « تس دربرفيل » وفلوبيرفى « مدام بوفارى » وغيرهما ممن يرسمون البطل المسير نحو الخطيئة دون أن يحمل بين جنبيه شرا ، هؤلاء لا يجعلون الانحراف فى حد ذاته جريمة ، مع أنه فى نظر الأخلاقيين قضية يقطع فيها بالعقاب ! غير أننا نتقبل شخوصهم المنحرفة على نحو يختلف عن تقبلنا الانحراف الذى يقوم على معطى حقيقى ،ذلك أن التحوير القصصى يفرض له أخلاقية فنية تغتفر فيها شتى النقائص . فهل يعنى هذا أنا نضرب صفحا عن خطايا هانى الغريب وأمثاله ؟

اخشى أن أقول لا ، وأقولها لسبب هين يرجع الى ارتباط هانى وغيره بالمعطى الحقيقى ، بمعنى أن معرفتنا بهم دون تدخل المؤلف فيهم بالتحوير اللازم سلبهم روح الروائية فقسناهم بمقياس الصدق الخلقى فهبطوا وارتفع سامى الى عليين .

وارتفاع سامى لا يعنى الا ارتفاع فلسفته وتحقيق مبادئه ، بل لا يعنى الا بلورة موقفه على أسس من الفهم لحاجات الانسان . وكأننا أمام وجودى كفر بالديموقراطية والماركسية والفاشية جميعا ! ولكنه ليس وجوديا كاملا يفقد ثقته فى كل شىء ، بل هو يظل مخلصا للتحررية العربية ويظل قلبه عامرا بالأمل . وربما لو حاولنا تفسير الوجودية على أساس أنها فلسفة البحث عن الحقيقة ، جعلنا الدكتور سهيل ادريس فى دأبه ورفضه اليأس والموت وفى احساسه بالقلق ، أحد الذين يقدرون موقفهم على أساس وجودى واضح .

ومع ذلك فنحن لا نزعم أنه يقدم تجربة وجودية شاملة ، بل لا نزعم أنه لم يأخذ الا وجهها الايجابى أو جوهرها الحقيقى ، فقد كان لا يصدر عن مذهبية جامدة ، وكأنما لم يعترف من الوجودية الا بالموقف الانسانى المتأرجح بين الشك واليقين المتردد أبدا بين الدعة والتعب ، والا ففيم القلق الذى يصاحب الرواية من بدئها الى النهاية ؟

واذا كان قد رفض نهائيا أن يدلف من باب الحقيقة الكاملة فلأنه ابن هذا الجيل الضال الذى لم يهتد اليها بعد ، ولأنه يعيش قضية الانسان الممزق وليس قضية العربى فقط !

وقوة « أصابعنا التى تحترق » من قوة الالحاح على هذا الموقف من غير تحيز ، وقدرة الدكتور سهيل أدريس على البناء الفنى تنجح دائما فى تقديم حقائق مدعمة بأسانيد متفاوتة ، ومن ثم نجد للتفصيل الوجودى فى « كفاح » سامى ميزته فى أنه يبقى الرواية داخل موقفية معينة • فاحساس سامى متدفق ، وبطولته مثابرة ، ومحاولاته للتغلب على الخيبة المتلاحقة تبدو كلها فى حيز المقبول • ولقد تحول مرة أو مرتين الى «سوبرمان» غير أنه كان يتراجع فى الوقت المناسب ويقف عند الخط الذى يفصل بين النجاح والفشل • وكانت نهايته مشرقة من بعض الوجوه ، ولكنها من وجهة النظر الوجودية ليست حاسمة •

ولا يفعل الدكتور سهيل ادريس شيئا غير أن يكرر الشىء ذاته فى علاقاته المالية والعاطفية ، فهو لا يكسب الى حد التخمة ، ويظل معلقا بين الشبع والجوع ، ثم هو لا يقطع علاقته — فى حزم — بأديبة القاهرة الكبيرة • بل ان مغامراته النسائية لا تنتهى الى شىء ايجابى ، ويصاب بخيبة ظاهرة فى علاقته بواحدة علقها منه عصام •

على أنه لم يكن أكثر خطأ منه فى اعطائنا هذه الصور التى نمزق قيما قد لا يرفضها بعضنا • فحين يقدم الأديبة الناشئة المنحرفة جنسيا كان لا بد أن يبرر لهذا التقديم ، والا فلا داعى لكل هذه القسوة التى امتهن بها حياة الانسان السوية فيها •• وهو على أية حال لا يحمل فكرة تدمير الانسانية على هذا النحو المشين ، ولكن صورة هذه الأديبة وما يتبعها من محاولات اقتحمت بيت سامى لا يمكن فى الواقع أن تجد لها مكانا فى التصميم العام للرواية •

هذا ولعل سرحته الضالة وراء تفسير بعض المواقف لأبطاله الذين لا يكادون يظهرون حتى يختفوا لا تلقى تقدير مفكر يحمل قيما معينة ، ومن ثم بدا كما لو كان ينشد نشر فضائح يريد قراءه على أن يؤخذوا بها !

أجل •• ان نفس الأديب مفعمة بكل أسباب الحياة ، فى طيشه وقلقه ونزواته وآماله ، ولكن القاء الضوء على النشوز الذى تضطرب به حياته يكفى لتدميره الى الأبد •

وبعد ، فأين موضع الدكتور سهيل أدريس بهذه الرواية ؟ انه برغم زهده فيما يمكن تسميته بالموقف الحاسم ، وبرغم رفضه تبرير أكثر من حدث ، وبرغم اظهار بطله — الذى هو نفسه — فى صورة ضحية

الوجود .. فان سلوكه الخاص داخل اطاره الذى اصطنعه يضفى مودة على العمل كله ، وربما كان شعور المرء وهو يطبق عينيه على آخر عبارة فى كتابه شعور من ينتظر مزيدا ، فلعل هذه الأصابع التى تحترق حلقة من ثلاثية أو رباعية تتقاطر على الأيام .

لقد قدم الدكتور سهيل ادريس نفسه وتجربته ، وخطط فى جرأة وعزم ، ثم انتهى الى أنه مجرد انسان يريد ، وما أكثر ما يعجز عن تحقيق ما يريد !

ان « أصابعنا التى تحترق » بهذا كله ، بكل ما لها وما عليها ، عمل طيب ربما لو تفرغ المؤلف لمثله أجدى على فن القصة جدوى ليس من السهل انكارها .

الفصل الثانى

قصص قصيرة

(١)

رجال فى الشمس

ليست هذه من القصص القصيرة ولا من الروايات ، وانما هى من النوع الذى يقع بينهما Novelette ويأخذ من كل أبعادا وأغوارا ٠ ولقد استطاع مؤلفها غسان كنفانى ــ وهو من قصاصى فلسطين ــ أن يجعل نفسه يطفر فوق الحواجز الفنية التى كان يبدو من المحال تخطيها ٠

هناك تقاليد تفرضها على الكاتب الفترة التاريخية التى يعيشها ، ولكنه اذا كان أصيلا تمكن من الارتفاع بها واستقطب فيها مشاعر الانسانية جمعاء . ولقد نرى طائفة من النقاد يهملون هذه الظاهرة ، أو لا تتسع مجهوداتهم لتمحيص دقيق لها ، فينظرون اليها النظرة الاقليمية الضيقة ويقضون بهذه النظرة على عمل من الممكن أن يكون عالميا ٠

وقصة « رجال فى الشمس » عمل من هذه الأعمال ، مع التسليم الكامل بأنها مؤداة بنغم عربى رصين !

ومع ذلك فأنا أومن بأن المحافظين لا يقبلونه بكل الرضى ولا ببعض الرضى ٠ ولست أريد أن أشير الى امكان رفضه بالمرة ، لأنه بخصوبته يجبرهم ــ فيما أذهب اليه ــ على أن يتمعنوا فيه على الأقل ، وهم لا شك مأخوذون فيه بعد ذلك بتجربة الانسان المضيع ٠٠ الانسان العربى الذى يريد أن يرتفع الى مستوى نكبة فلسطين ، فيرحل ، ويستمر الى الأبد فى الرحيل ، حيث تصبح الحياة مجرد محاولة للوصول ٠

ان غسان كنفانى يتخلى عن الشكل التقليدى للقصة ، وباستعماله طرق التعبير المختلفة ـ من سرد لا يخرج عن حيز الزمن ، الى رجعات قوامها التداعى المتقن ، الى مناقلة بين المتكلم والغائب فى لحظة واحدة ـ يخطط لقصته التى يحكى فيها مغامرة فلسطينيين يريدون تخطى الحدود الى الكويت ، كأرض موعودة لهم ٠

فاذا أمامنا « أبو قبيس » المعلم الذى احتاج الى عشر سنوات ليصدق أن شبابه وشجراته الصغار وقريته كلها ضاعت على أيدى اليهود ،وأن عليه أن يساوم « الرجل السمين » الذى يهـــرب الناس من البصرة الى الأرض الموعودة ليحمله معه ٠

وبجانب المعلم العجوز نرى « أسعد » الذى اشتراه عمه لابنته ندى مثـــل كيس الروث ، فمضى بالثمن يبتغى بداية جـــديدة فى الأرض البعيدة ، وعبثا راح يساوم الرجل السمين ٠

دائما هذا الرجل ٠٠ فهو النقطة التى يلتقى عنـــدها أبناء فلسطين المضيعة ، وهو النموذج الوضيع للأحيـــاء ، أو لعله الحيـــاة نفسها بكل واقعيتها ومرارتها !

ثم نرى مروان ، وقـــد طرد من دكان الرجل السمين كما طرد المعلم العجوز وأسعد جميعا ٠ ولكنه دون هذين سنا ، وكان أخوه المهاجر فى الكويت يرسل له ولأسرته مالا ثم كف يده عنه ، فكان عليه أن يبدأ الرحلة٠

واجتمع الثلاثة ، جمعهم مهرب آخر متواضع اسمه « أبو الخيزران » طويل ، غامض ، ويعرض أقل أجر يدفع بعد الوصول !

كانت الخطة سهلة ، فأبو الخيزران يخيفهم داخل خزان ماء على سيارة يملكها ثرى معروف باسمه تعبر نقط المراقبة فى أمان ، وتتم عملية الاخفاء عندما تقترب السيارة فقط من احدى هذه النقط ، وفيما عدا ذلك فالثلاثة لهم مكان فى الشمس فوق الخزان ٠

على هذا النحو تبدأ الرحلة طويلة ، شاقة ، والجو يلتهب ، والصحراء لا تريد أن تنتهى ٠ ومن حين الى حين يقبر الرجال فى جهنم الخزان ريثما يتم اجراء ختم الأوراق ، وعند آخر نقطة مراقبة يتعطل أبو الخيزران زمنا يطول قليلا عما يمكن أن يتحمله ثلاثة فى خزان مغلق تصليه الشمس نارا ٠ وعندما يفتح الكوة عليهم ، يكونون فى عداد الأموات !

ويواجهنا غسان كنفانى به وحده بعد ذلك ، ومن قبل وضعه فى اطار المعتدى عليه من جانب اليهود ٠ هناك شىء فيه لايبـــدو معه راضيا ولا ساخطا ، ولكن حياته قائمة على سر يحمله فى اجتراراته دون تصميم على

شيء حتى ليكفر بقوميته ، هذا السر هو أن اليهود أفقدوه ـ في احدى العمليات الجراحية ـ رجولته !

مأساة هؤلاء الذين ماتوا في الرحلة امتداد لمأساته هو ، وقد كان من الممكن أن ينقذ من المصير الذى آل اليه وكذلك كان من الممكن انقاذهم . وهو لذلك دهش معذب يصيح بعد أن ألقى بهم في « مقلب » القمامة خارج البلد :

ـ لماذا لم تدقوا جدران الخزان .. لماذا لم تقرعوا جدران الخزان .. لماذا لماذا لماذا ؟

وكان وصوله بالمأساه الى هذه المرحلة ، بعد أن فكر في حفر ثلاثة قبور لهم . وقد تقلص العدد الى واحد ، ثم لم يكن مثوى لهم الا القمامة دون أن ينسى أن يمد يده الى جيوبهم ويأخذ حقه !

هذه هي « رجال في الشمس » . واذا كان تكنيك غسان كنفاني يبدو كما لو كان نفيا للزمانية وأن لا سرد عنده يفضى الى محددات ، فانه لم يعجز عن مدنا بكل الايحاءات التى تجعلنا نكتشف كل شيء . وهو ينثر الحكايات المتشابكة في عدم انتظام ، ولكنه لا يخلط بين السرد الذى يمكن أن نسميه تاريخا وبين شهادة الحاضر ، وقيمة هذا الحاضر هي في أنه متحرك الى الأمام وان يكن المستقبل مخيفا يزحف نحوه بالخطر والغذاب والمشقة والتعاسة .

أجل ولم يكن هناك صعوبة في تحديد معالم المأساة .. مأساة اصطياد اللقمة لمواجهة ذلك المستقبل المخيف ، ومأساة الرحلة حتى وان يكن البحث فيها بلا غاية الا البحث نفسه ، ومأساة مواجهة الموت دون أن تكون هناك قوة ما تدفعه .

ان انسان غسان كنفاني ممزق ، ويريد أن يعيش بعد أن يجمع أشلاءه . وفي محاولاته للحياة يواجهه الفشل فلا يستسلم ، ويصير الى النهاية كتجربة تشبه التجارب التى مرت به في صموده من قبل .

(٢)

منزل على شاطئ البحر

بينما نرى واحدا كنجيب الكيلانى في مصر يكتب « قبل الرحيل » عن بنت الجيران الغنية التى يحبها الشاب الفقير ، نرى دريس الشرايبى في الجزائر يكتب « منزل على شاطئ البحر » . والفرق بين القصتين هو الفرق بين من لا يعيش قضية حقيقية ومن يعيش هذه القضية بعمق

وادراك ، والفرق أيضا هو الفرق بين منحى فى القصة يأخذه الكلاسيكيون ومنحى آخر يتجه اليه الطليعيون •

ولكن العجيب أن يكتب نجيب الكيلانى هذا الشىء وفى مصر أمثال شكرى عياد ويوسف ادريس ويوسف الشارونى وفاروق خورشيد • والأعجب أن يجد له انعكاسا فى كل البلاد العربية ، فى تكالب على المواقف الرومانسية المستهلكة مع التسليم بأن « القدر » يقرر ما لانملك رده ، وهو لذلك واقع دائما • هى فلسفة أيدها الكلاسيكيون ولا يزالون يؤيدونها ، معتقدين أن الفن ليس ينبغى أن يحتج فى كل وقت •

وما هكذا يعيش دريس الشرايبى ، وليس عن هذا يصدر على الأقل فى قصته « منزل على شاطىء البحر » • انه يبحث كما يبحث أغلب الطليعيين ، ويفشل أو يجعل البحث أهم من غايته ، وعندما يتعثر تعثر يوليس أو تعثر السندباد لا يبخل علينا بالتجارب التى يقصر عنها أى تقييم •

وأول شىء يسترعى انتباهنا بقراءتنا تلك القصة ، انما هو خروجها على النمط القديم فى القص ، واقترابها من عمل نجيب محفوظ فى « الطريق » وعمل غسان كنفانى فى « رجال فى الشمس » . فلماذا حطم الشرايبى القيود التقليدية ــ لم يحطمها كلها ــ ولماذا ارتبط بدفقات اللاوعى متخليا عن كثير من التفصيلات ؟

هناك المضمون والرغبة فى الغوص وراءه الى ما لانهاية ؟

وقد آمن الشرايبى ــ فيما أظن ــ أن قواعد المدرسية فضلا عن أنها متكررة دائما تحول دون التحرك الحر غير المقيد وغير المحدود !

وبطل الشرايبى لذلك يكره الجمود ــ وان تكن وظيفته كبقال أو عطار ــ تفرض عليه أن يقف فى دكانه • وقد شغلته هذه الرغبة كثيرا ، وعن طريقها فهم أنه ضيع ستين عاما من عمره جاهلا أو لا يعرف دخيلة نفسه على الأقل • فقرر أن يبيع دكانه ويرحل وراء الكشف والمعرفة ، ولا بأس من أن يكون النفى مقابل ما يريد •

هذا العجوز الراغب فى البحث اسمه « برتلمى » ويسكن فى مونت كارلو ، ومن مونت كارلو بدأ رحلة المعرفة ــ وقد تزود بكل شىء لأكله ومتعته ونومه ومستقبله ــ باحثا عن صخرة هادئة تطل على البحر ليبنى عليها بيتا ينزله الى أن يموت •

وفى جو يشبه جو الأساطير التمس الصخرة على كل شواطىء البحر المتوسط ، ثم التمسها أيضا على طول شواطىء المحيط الأطلسى • وبعد ثلاثة أعوام فى التنقل والتنقيب حط على احدى جزر « يو » القصية ، فقد عثر على الصخرة التى قدر أن أحدا لا يمكن أن يصل اليها • ومع ذلك

أحسن خطرا يتهدده . وهو يصل ليله بنهاره دارسا حالات البحر الذى سيواجهه ، وقد شغله مده وجزره سنوات أخرى كانت كفيلة بافساد كل ما أعد من ذخيرة للقوت والبناء ، ولكن تفكيره لم يفسد . فقد تبين أنه عبثا يبحث عن محال ، وأن عليه أن يبدأ فى منفاه الاختيارى من جـــديد ، أى يفتتح دكان عطارة ليصل من حياته ما انقطع .

وهكذا تنتهى القصة بميلاد يشبه الميلاد الأول ، فيدلنا الشرابيى على أن الحياة حلقة مقفلة ، وأننا ندور فيها عبثا حتى وان طمعنا فى أن نسأل : ماهذا العالم وكيف يثبت الانسان وجوده فيه ؟ ولا يرتبط هذا التساؤل بعمر معين ، فهو يصاحب الحياة كلها سنة بعد سنة ، بل يوما يوما وساعة ساعة ، ويبرز دائما قلق أن يدهم الانسان موت قبل أن يدرك الشىء الآخر الذى فيه .

ونحن نحس من قريب أن الشعور بالنفى عنصر جعله الشرابيى من عناصر المأساة ، ولكنه يكون أحيانا نظيرا أو مقابلا أو ثمنا للمعرفة . على أن الرحلة قبل ذلك ــ مع اصطناع الحذر والدرس ــ أساس الوصول الى الخبىء أو الى الجوهر .

وذلك هو المضمون الكبير الذى حدده الشرابيى ببساطة ، وبدون صخب !

(٣)

التحـــــدى

قرأت فى العدد الأول لسنة ١٩٦٤ من مجلة « الآداب » قصة قصيرة بهذا العنوان للكاتب المغربى ع. مطيع اصطنع فيها أسلوب الرســـالة ، والقصة الرسالة ظاهرة فنية أولع بها كثير من الأدباء منذ لفت الى جدواها صموئيل ريتشاردسن كما قدمنا فى الباب الأول من هذا الكتاب . ولقد استغلت من بعد ريتشاردسن استغلالا رائعا فى تحليل المشاعر بطريقة تبدو فيها كما لو كانت مجرد كشف لا زيف فيه ولا تمويه . واذا كان جيل الشباب لا يزال يغرى بها ، فلأنها فى كثير من الأحيان تبيح للقاص من المحظورات الفنية ما لا يرخص به فى الأعمال الأخرى . وقد يصل الأمر بها أحيانا الى أن تخرج العمل الأدبى كله من دائرة القصة ، فتكون من ثم مظهر تهرب أكثر منها مظهر مواجهة ، وتكون أيضا مأخذا يؤخذ عليه الأديب .

ولست أستطيع أن أحدد تماما متى تصبح القصة الرســـالة مجرد رسالة ، كذلك لا أستطيع أن أبين الى أى حـــد تخضع مواقف الرسالة

وايماءاتها لقوانين القصة . فالأمر على ذلك النحو معقد ، وفى امكان الفنان الذى يواجه ناقده بعمله هذا المعقد أن ينكر كثيرا من الأحكام التى تصبح ضرورية جدا فى نطاق الأعمال القصصية الخالصة ·

أقول ذلك لأسأل : هل « التحدى » قصة حقيقية أو هى رسالة ؟

ان شيئا فيها يؤكد أنها قصة ، ولكن فيها أيضا شيئا يريد أن يسلبها اطار القصة أو صورة القصة · وأنا بين احتمالات القبول والرفض معجب بانطلاق الكاتب على رغم احساسى بأنه سجين شخصيته · ويدفعنى هذا الاعجاب ملحا الى طرح قضية الشـــكل جانبا كى ألتفت الى أبعاد هــــذه الشخصية وهى تعيش فلسفة من ضـــاعت منه مقدساته ، الحقيقى منها والزائف على حد سواء !

المؤلف ع· مطيع يشغله السأم والفراغ والعبث الذى يمارسه بكل « موضوعية » فيقدم رجلا يعيش أزمة ضارية ، بادئا به وهو يرد على كتاب وصله من صاحبته تبدى فيه استعدادها للحاق به مع أنها زوج وأم ولد · ولا نلبث أن نتبين بعد ايغالنا فى الرسالة أن الرجل ســجين أو منفى بالجنوب ، وأن التهمة التى وجهت اليه دينية مع أنها فى واقع الأمر سياسية · فهو يكره الدخيل وهو يناوىء كل المتعاونين مع الدخيل ، ولم يلبث هؤلاء المتعاونون ـ وفيهم زوج صاحبته ـ أن لفقوا له الاتهام بعد أن وضعوه فى صورة الملحد ·

فهل تراه كان ملحدا ؟

انه يعترف لصاحبته ـ وهو يرفض التستر والمواربة ـ بأنه يتعجب فعلا من من ميتافيزيقيات البلهاء الذين يسلمون بالانهزام المطلق ، ولا يمنعه علمه بأن صاحبته من « الصنف المؤمن » فيهاجم فكرة الألوهية باعتبارها مخدرا والا فلماذا يرضى بالجوع من يجوع ؟ ثم يضيف أنه ليس وحده فى هذا الموقف ، وانما الكل متسخط .

وهنا نحس أنه يضع أيدينا على جماع فلسفته ·· السخط بكل مافيه من انكار وعبث ، وقد تكون اللامبالاة حلا يلتمسه أحيانا الا أنه حل وقتى سرعان ما يتلاشى ليشعر هو كأن حياته فقدت كل معنى ـ وهى تفقـــد الكرامة والاباء وحق الحرية ـ فيؤذن له بالتفكير فى الانتحار ·

على أن تفكيره فى الموت يتعارض مع تفكير صاحبته المؤمنة لأنها ترى سبيلا الى خلاص آخر يسميه هو « المنفذ الشريف » · ويرى أن مثل هذا المنفذ يخلق حالة انتظار لا طائل وراءها لا سيما أن أحدا لا يأمل فى تحرر مطلق أو كامل ، لأن الذين يرغبون فى التحرر من كل ســجن يعيشون

سجناء هذه الرغبة . وهكذا تأخذ النكسة بتلابيب كل استعداد ، ويذوب من ثم الايمان بحيث لا يبقى شيء يؤدى الى الحقيقة .

اهى وجودية ؟

ان المؤلف على رغم تأزمه لا يلبث أن يتعلق بلون عجيب من الرضى جذوره فى قلبه الذى يحب صاحبته ، فلا يلبث أن يعدل عن الانتحار ليعيش قلقا مترددا بين الموت والحياة ، ساقطا ناهضا فى فراغ لا نهاية له . ولتكن اللامبالاة كل ما يستطيع أن يقدمه ، كما يفعل فى منفاه وهو يستعرض مظاهر التناقض والعبث أو اللامعقول فى كل شيء .

فما الاجابة ؟

لا نقطع بشيء محدد ، ولكنه يصور فعلا أزمة الشباب فى قضية الايمان والمعتقد ، واذا كان يصل الى شبه حلول غيبية فليس من الضرورى أن تكون هذه الحلول نهائية لأن الحياة نفسها تقاوم دائما فكرة النهائية .

(٤)

ســـوارس

فاروق خورشيد أحد الذين يعيشون الغربة فى عصره ، وفى أغلب قصصه ومنها القصة التى تحمل ذلك العنوان يصرح بأنه انتهى فجأة ، وحتى اذا أتيح له أن يشارك فى الحياة فهى المشاركة السلبية التى يقصى فيها الانسان عن وجوده الفعلى .

والاحساس بالغربة وما يصاحبه من فقد ونفى يخلق فى حياتنا الفنية الأعمال التى تقبل المناقشة ، لأنه يمزق الهالة التى تحيط بالانسان ويقدم ما بداخله بلا زيف ولا خجل .

والانسان فى هذه الغربة عند فاروق خورشيد ضعيف .. حيـــاته قصيرة ، والكلمات التى يتصور أنه يهدر بها لا نغمة لها ، وحركاته تضيع فى قلب الدوامة التى يتخبط فيها . ونحن نتقبل هذا الانسان فى ميلاد يتيم ، ثم نراه يحيا ضـــائعا فى التفكير والاثم ، ويسير بسرعة الى آخر الدورة فى طريق مسدود .

وفى قصته « سوارس » يصـــدر عن هـــذا تماما ، ولكننا لا نقبله الا باشفاق . انه مكون من لاشيء ، ويدفعه شعوره بالنقص الى محاولته النسيان بالخمر — والخمر عـنده مكون من مكونات فنه — فيرتاد حانة ، ولا تلبث هذه الحانة أن تمتلىء بالمشوهين والناقصين .

هنـــاك طرافة فى التكنيك . ففاروق خورشيد لا يقص ، ولكن عينه اللاقطة تمر مرورا ذكيا هنا وهناك .. فى وقت واحد الى أمام وخلف ويمين ويسار ، حتى لنتوقع أن عاصفة توشك أن تقدم لتنفجر ولكن هذه العاصفة لاتقدم مطلقا ، ثم نتبين أنها موجودة فعلا فى كل كلمة وكل عبارة وكل اشارة منه .

وهو يعلم بهذا فيتكىء عليه ، ويدور بنا ويدور فى مشاهد تبـــدو ســـاذجة تسجيلية وان تكن فى الحقيقة تكشف بين الحين والحين عن وعى معين . نحن نرى الساقى الذى يشبه وجه صديقه الأديب ، والشمطاء التى تحتضن مراقصها الفتى ، والممثل العجوز ، ومحاسن ، وتحية ، والطلبة ، والصاجات التى تبعث آخر رنين كأنه لحن الجناز . نرى هؤلاء ونرى الخمر والنور والصخب والهرج ، فنحس أنه يعول عليه فى وضع تخطيط حاسم لمحاولات النسيان والتهرب .

وليس فى القصة أكثر من هـــذا ، وهو نفسه لا يخبرنا عما وراء الوعى . ان البطل يريد أن يقتل شعوره بالغربة ، فيلجأ الى ملهى فيه كل أسباب المتعة ، ولكنه لا يمتع . ان احساسه بالسأم مدمر ، وهو يشرب ويشرب ، والساقى يدنو منه ويبعد ، وبين ذهابه وعودته يعانق كأســه ويتحدث نزرا مع صديق له ، ويمسح بعينيه الأفق المزدحم . وسرعان ما نغمر معه وسط الحركات التى تشبه الدوامة التى يعيش فيها انسانه المنفى .

وبهذه الطريقة نقف على مأساته ، ثم نراها تتبلور حين نقع من خلال عينيه على مشهدين : أحدهما لعاشقين غضـبين يرقصان ، والآخر لتحية الراقصة المتقاعدة التى رضيت أن تمســك الصاجات لمحاسن الراقصة الحديثة .

ذلك هو المصير اذن ، كلنا الى ذهاب ! لقد كانت هناك عربات اسمها « سوارس » تعانق العيون وتملأ ميـــدان العتبة والقلعة وباب اللوق . وعندما دار الزمن دورته وظهرت السيارات وعربات الترام والتروللى باس نسيها الجميع .

ان الشابين الحدثين ومحاسن بداية ، وأما تحية وهو نفسه وصديقه فسوارس . ان ذلك شىء يحدث ، بل حدث فعلا ، واذا كان ثمة ما يربطه بالعصر فعن طريق شىء يثير الذكريات لأن الناس دائما يذكرون الماضى حين ينبعث ما يذكرهم به !

ونستطيع بعد هذا العرض الذى لا يمكن أن يكون أكثر من ذلك وضوحا أن نتبين أسلوب فاروق خورشيد فى القصة ، سواء أكانت هذه سوارس

أم أية واحدة أخرى في المجموعة التي صدرت له باسم « الكل باطل » ٠ وهذا الأسلوب — في رأيي — لا يختلف عن أسلوبه في محاولاته الأخيرة لكتابة القصة الرمزية والقصة التي تعتمد شتى الأساطير ٠

ان الدراما الحقيقية فيها تكمن وراء الحركات التي يرصدها لأبطاله ٠ وفي ظل هذه الدراما يتحرك الحدث ، ويكون غالبا صغيرا ، ولكنه منتزع من الواقع بذكاء ويتحرك أمامنا بحيوية وعصبية وسرعة ٠ وبمجرد عبوره نفهم ماذا يريد ، ونفهم أن لكل معطى فيه حكاية ومأساة ٠ ومن ثم فالمشاهد تتتابع ، والأشخاص يروحون ويجيئون ، وأصواتهم تتعثر من شفة الى اخرى باعثة حولها أصداء السأم والملل .

وفاروق خورشيد ينفعل حتى يكون انفعاله أشبه بحمى عارمة ٠ وهنا تكون عباراته منفذا لعالم يختلط فيه الحلم بالواقع باليوطوبيا التي تطل دائما من وراء فكره المتواثب ٠ ويقترب من ثم دون أن يشعر من فوكنر صاحب « تكنيك الفوضى » مازجا بين أبعاد الزمن قاطعا الحدث كي يبرز الحركة النفسية ، وهـــذا من خصائص الأعمال الغنائية ومن أهم مايطبع القصيدة المعاصرة ٠

وفي الحقيقة نلحظ أنه في اعتماده على الايقـــاع والتصوير والجمل القصيرة المتوازنة ، يمكن أن يكون شاعرا ٠ بل هو يبدو كذلك حتى في قصصه التي صدر بها باسم الواقعية ، واعتبرت في نظر بعض نقادنا من القصص الكاريكاتوري ٠

لكن ما يهمه على ما رأينا في « سوارس » هو ابراز طبيعة هذا الانسان الذي تمزقه الحياة فكرا وجسدا وأحـــلاما ٠ وهي طبيعة غامضة ، مفعمة بالتناقضات ، بعيــــدة الأغوار ٠ ومن ثم لا بأس من أن يتسع اطارها لكل ثقافات الكاتب ، وكل قراءاته ، وكل محصلاته الذهنية ٠

وفي « سوارس » بالذات يستعين ببعض شعر لأحد المعاصرين ، ويتكيء على حكاية شهر زاد ، ويعب من التاريخ رموزا واشارات مليئة بالسحة والخصب ٠

ان كل هذا ليس في هامش الشعور عنده ، لأنه يجعل الانسان الذي يعيش يعيشها بايجابية ، ويمكن أن يتأملها لأنها في عينيه منذ ولد وستظل حتى نهايته ٠ ولكننا نلاحظ أنه لا يريد أن يقنعنا بها بقدر ما يجعلها وسيلة ايحاء وتأثير ، وهذا بلا شك من أسرار تكنيك الشاعر الأصيل ٠

(٥)

صح النوم

قد تلفت الأعمال الأدبية لأن فيها ما يلفت ، وقد تلفت لأنها صادرة عن أديب كبير · وفى الحالتين يكون أمام القارىء دائما فرصة للاستمتاع والنظر ، على الأقل لمناقشة طبيعة التعبير الذى أغرى بتقبله · وصح النوم التى كتبها الأستاذ يحيى حقى من النوع الثانى ، ولو لم يكن هو صاحبها لما أتيح لها – فى رأيى – أن تظل زمنا ما موضوعا لجدل · وعلى الرغم من أن ناقدا كالدكتور لويس عوض كال لها الثناء كيلا فانها لم تظفر عند الجمهور القارىء بمثل ما ظفرت به « قنديل أم هاشم » من استحسان ، وبعدت عن وجدانه بعدا يحفزنا الى أن نسأل مخلصين : لماذا ؟

وقبل هذا السؤال المهم ينبغى أن يكون ثمة سؤال أكثر أهمية لنقدنا وهو : ما « صح النوم » كتعبير فنى ؟

أهى قصة أو رواية ؟

لا هذه ولا تلك بأى مقياس من مقاييس القص ، ولكن هى أشبه بما قدمه عام ١٩٦٢ فى آخر كتبه « فكرة فابتسامة » · مجرد أفكار موجهة يحاول هو فيها أن يكون واحدا من الموقفين ، أو لعلها مجموعة من اللوحات ربط بينها « مكان » و « مصور » · فأما المكان فهو قرية ما ، وأما المصور فهو راو فلاح عاقل جدا ومثقف جدا ولا يبدو على رغم تظاهره بالكسل وحب الدعة منسجما مع الأشياء كما هى !

وليس لى اعتراض على هذا التخطيط من الناحية النظرية ، بل ربما أوافق الدكتور لويس عوض على اعتباره شيئا فريدا ولكن ليس لأنه اصطنع « حيلة » أرسطو فى وحدة المكان وانما لأنه فطن منذ عهد مبكر – عندنا – الى عدم جدوى الأنماط المتكررة فى الأعمال القصصية فأراد تحطيمها · ومع ذلك فقد أفسد الصورة الجديدة بملامح تقليدية ، اذ راح يرصد لتفصيلات مجردة لا غناء فيها الا فى نتاج واحد كابن المقفع ، كما أخذ يسخو بمنطق منظم تبدو به الحياة مسائل قياسية خالصة ومضى يفصل بين الخير والشر بفاصل مادى أظهر « صح النوم » بصورتين الحد بينهما ظهور « المصلح » المرتقب .

ان أحدا لا يمكن أن يقنعنى بجدوى هذا ولا بسلامته ، فان من أصعب الأمور أن نفقد آثار الاحساس بالحياة فى مجاهدات الارادة والوعى المعتسف · ولقد أدرك أساتذة النقد هذا بحق ، فحرصوا دائما على

ألا ينادوا بضرورة اقحام « العقل » فى الأعمال الأدبية · ومن ثم فليكن الأستاذ يحيى حقى من المدافعين عن ثورتنا الأخـــيرة ــ لأنها من معالم تاريخنا الأصيلة ــ ولكن بشرط ألا يخل دفاعه بقيم الفن ·

أما القصة ــ وأنا أسميها كذلك برغم كل شيء ــ فتنقسم الى قسمين يتضمن كل قسم فصولا · وقد سمى القسم الأول « الأمس » يريد به ماضى احدى القرى التى يمكن أن تكون رمزا لمصر كلها ، وسمى القسم الثـانى « اليوم » يريد به حاضر هذه القرية أو حاضرنا نحن بعد أن وقع شيء ما سنعرفه بعد حين ·

كان أمس القرية مظلما ولكن ليس الى حد السواد ، ومع ذلك فقـد كان اهلها يغطون فى سبات عميق . فالواعظ والخمار والقصاب والقزم والفنان والحوذى وزوج العرجاء ــ وهؤلاء هم أبطاله ولم يكن لأى واحد منهم اسم ــ يعيشون فى عزلة عن الحياة دون أن يعرفوا لهم هدفا ، بل كانت آمال بعضهم تتلاشى أمام طغيان القدر ــ كالفنان الذى أراد السفر الى القاهرة ليتعلم ومنعه أبوه الغنى ــ غير أنهم باستثناء الواعظ والحوذى يلتقون فى حانة ليراهم راوى القصة ، ومن خلال نظرته هو اليهم عاشوا ويعيشون ، فاذا غابوا عن عينيه لا نراهم ·

وفجأة يهبط الأستاذ من القاهرة ، ويسافر الراوى للعـــلاج خارج مصر ، وينتهى القسم الأول بعد أن أفرد المؤلف لكل بطل فصلا مستقلا · أما القسم الثانى فيبدأ ونحن نجهل أن أمورا وقعت فى القرية ، ولكن عودة الراوى ترصد لنا ما حدث · فقد أنشئت محطة للسكك الحديدية بفضل الأستاذ ، ومر القطار بالقرية فربطها بالحياة أورد اليها الحيــاة · ورأى الراوى جماعة من شبان القرية حول الأستاذ يعاونونه ولم يكن يظن أحد أن منهم من يقدر على العمل ، وعلم أن القطار أهـــدر حياة قلة من الناس ولكن بقية أهل القرية أفادت · كما علم أن الأستاذ أغلق الحانة فصار الخمار تربيا ، وبهذه المهنة تحولت حيـــاة القصاب والفنان وزوج العرجاء والقزم ، وأكثرهم وجد طريق الخير الذى ضاع بالأمس ·

ولا شيء أكثر من هذا ·· لاشيء من نوع القضايا الحقيقية التى تشكل خطرا أمامنا ، بل لقد ضيع المؤلف قيمة القضية الأساسية التى أثارها فى القسم الأول فنيا بالقسم الثانى كله · فقد توهم أن مجرد مرور القطار ــ وهو يعنى الثورة بلغة الرمز ــ يوقظ النوام ، كما توهم أن الأستاذ ــ وهو يعنى قائد الثورة ــ يستطيع بين يوم وليلة أوبين سنة وأخرى أن يمسح بيده على السواد فيمحوه ·

ان ثورتنا دلت على أننا لانزال حتى هذه اللحظة نتحسس طريقنا ، ولم تحاول قط أن تزعم أنها شخصت كل الأدواء ، وأبت ان تظل على سطح الأحداث دون الغوص الى القرار ، مع الاعتراف بمرارات الخيبة احيانا والعجز أحيانا . لقد حاولت أن تعرف ورسمت طريق المستقبل لنصارع فيه حتى آخر لحظة من وجودنا !

فكيف بعد هذا تكون « صح النوم » بهذه الثنائية التي يفسد آخرها أولها ؟

اننا نشعر أحيانا أن المؤلف يريد أن يصنع شيئا ، ولكن يقظته الى التخطيط الفنى يقظة عقلانية - دلت عليها لغته التى فيها الكثير من التكلف - لم تهيىء لنا حياة طبيعية نبصر فيها ونفكر بارادتنا ونحس على النحو الذى نراه نحن لا على النحو الذى يراه هو . وكذلك يستعمل أسلوب الحكماء - أو البلغاء القدامى - لاقناعنا عن طريق الراوى أنه يملك القوة ، أفلم يكن فاهما كل شيء ؟ أفلم يكن أذكى أهل القرية حتى ليطلب الأستاذ منه يد المساعدة ؟

قال سقراط « ان الحياة التي لا مجال فيها للاختيار ليست جديرة بأن يحياها أحد » ولم يجعلنا يحيى حقى نختار ، فهل ترى حياته التى اقترحها جديرة بأن نحياها ؟

لا أظن !

ونستطيع من هنا - أى من خلال قراءتنا لصح النوم - أن نفهم لماذا يبتعد القارىء عن أدب الشعارات دائما ، ولماذا يفسد الموقفيون آثارهم بالتزام لا يستند الى تأصل حقيقى للقضية .

الفصل الثالث

الجنة العذراء

(١)

اذا قرأنا احدى روايات نجيب محفوظ الجديدة ، فان انطباعنا الأول انه لايريد أن يخبرنا فيها بكل شيء • ولقـــد يبدو أنه يتعمد ألا يكون عطاؤه كاملا ، غير أننا من غير أدنى شك نحس أنه يجذبنا وان يكن يثير فينا ـ فى آن واحد ـ الاحساس بالتعاطف والغيظ معا •

ولكننا اذا قرأنا لعبد الحليم عبد الله أعماله نحس أنه يقص علينـــا الحكاية بالتفصيل ، ويلح بالأحداث الحاحا موضوعيا قد تنعدم فيه الذاتية أو يخفت صوتها ، ونتصور أبطاله مقيدين بقوى مفروضة لا تجعلها تخرج عن طريق رسم لها باصرار •

ومما يمكن أن يضاف أيضا أن عبد الحليم عبد الله ـ كممثل لاتجـاه روائى يخالفه فيه نجيب محفوظ ـ يقدم لنا قرائن واضحة عن الموقف ، ولا يتكىء الا على ان العواطف هى فى ذاتها محور القيمة الفنية ، أو تكاد ، ومن ثم لا ضرورة لوجود مضمون واضح ، أو ليس من المقرر أن تثار احدى القضايا التى تشكل لونا من ألوان الاحتجاج •

هذا وبينما يظهر عبد الحليم واضحا مستقيم الطريق ، يصـدر نجيب محفوظ ـ ولا سيما فى الشحاذ ـ عن قفزات اللاوعى فى شطحات يمثلها تردد عباراته بين الأنا والهو « والأنت أحيانا » فيلغى بيسر كل فاصل بين الانسان الذى يفكر والانسان الذى يحس •

وقد تكون ثمة فروق غير هـــذا ، غير أننا ينبغى ألا نضع أية قوانين نفرض بها منهجين فى الرواية يمثلهما عبد الحليم عبد الله ونجيب محفوظ . فلا يزال قاصونا يعتمدون القديم الى حد التعصب ، ويأخذون مع ذلك بشيء من الجديد الذى طرحنا صورته فى الباب الأول من هـذا الكتاب . ومن ثم لانزعم هنا أن نجيب محفوظ ترك نهائيا تقاليد القدماء ، ولا أن عبد الحليم عبد الله لا يزال عند النقطة التى بدأ منها كتابة « لقيطة » أول أعماله الروائية .

وربما كان من الفائدة أن نستفتى ما قلناه فى الباب الأول عن الرواية، وسنرى بصفة عامة أن النزعة الســائدة فى القصص ـ طيلة السنوات العشر الأخـــيرة ـ هى التخلى عن بعض التقاليد التى تجمد الحيـــاة . وعبد الحليم عبد الله الذى ينتمى الى مدرسة المقامات ، يضع جانبا كثيرا من تقليديات أسلوبه فى روايته الأخيرة « الجنة العـــذراء » . فيكون أقرب الى الواقعيين ، ومع ذلك فلا أزعم أنه يتخلى نهائيا عن الرومانسية التى شهر بها فى أغلب أعماله .

واذا كان للكلمتين « واقعى » و « رومانسى » أى معنى فانه لايخل مطلقا بتحديد خط السير كما رآه قصاصو القرن التاسع عشر العظماء . ومن هنا ينتمى عبد الحليم عبد الله الى المدرسة الكلاسيكية سواء صدر عن حس واقعى أو تهويم رومانسى ، وسواء تمســـك ببلاغية المقامه أو اصطنع الأسلوب المتحرر أو أسلوب القصة المضادة « اللاقصة » .

(٢)

والاشارة السابقة الى « الجنة العذراء » تضعها فى اطار الأعمال التى لا تزال بعيدة عن نفوذ المجددين ، وذلك لو'قوف الحقيقة الفنية فيها موقفا متزنا . ومن ناحية أخرى فان عبد الحليم عبد الله يختـــار لها « موضوعا » تقليديا فلم يكن بد من أن يجابهنا فيهـــا بالشكل الروائى المألوف . وانه لأمر يدعو الى الدهش حقا أن يدور هذا القاص حول فكرة ابتذلت فى أعمالنا الفنية ولم يبتذل هوبها ، مما يدل على خصوبة يمكن استغلالها فى موضوعات أكثر خطورة وأكثر طرافة .

الرواية تحكى حكاية الحق المغتصب ، أو قل هى ترصد للظلم الذى يقع على الانسان بلا مبرر . فالبطل رضا ابن « بهية » القروية من زوجها « الحاج ماضى » يقع ضحية أخيه حمودة غير الشقيق . وقـــد دبر حمودة تدبيرا أطاح بالأم وابنها معاً ، فصحبته الى أخيها بالقاهرة ـ وكان عامل

قهوة ـ فوجدته يعيش فى بحبوحة ومه زوج لعوب كانت امرأة « معلمه » صاحب القهوة قبل أن يوقع به ٠

كانت حياة شائنة فهمت بهية منها أمورا معينة ، ولكنها عزفت عنها الى ابنها واضعة فيه آمالها ٠ فعلمته ، وتفوق هو حتى أصبح مطبعيا ماهرا يفهم كل شيء ، ويدخل فى هذا الفهم قضيته مع أخيه الذى يريد أن يستأثر دونه بأرض الحاج ماضى المريض ٠

وفى سنة ١٩٣٩ تقع الحرب العالمية الثانية ، فلا يحزن لها رضا بقدر ما يحزن على وفاة أبيه بعد صرع كانت نوباته تعاوده بين الحين والحين ٠ ولقد علم أن حمودة أخاه انتهز فرصة تعرضه لاحدى هذه النوبات ، وأخذ بصمات ابهامه على صك بيع كل أرضه له ٠ وهنايعلن رضا أنه سيحارب حمودة حربا دونها الحرب التى تطحن البشرية طحنا ، ويجعـــل صديقه « حسن » الجنـــدى همزة وصل بينه وبين « البلد » التى اغتصبت فيها أرضه الجنة العذراء ، كما يعقد اتفاقا مع « البتاتونى » المحامى الأفاك الذى يعرفه حمودة وأنسباءه الأثرياء ٠

وبينما كانت الاستعدادات للمعركة دائرة يقع هو فى حب « ثريا » بنت عم جابر جاره ، وتبادله هى الحب ، ويتعاهدان على الزواج ٠ ولكن الانجليز يخطفونها ذات أمسية ، فـــلا يراها أبدا ٠ وفى الجانب الآخر تنطلق فجأة رصـــاصة مجهولة فتودى بحياة حمودة وينتهى كل شيء ، أو تضع الحرب أوزارها !

تلك هى الرواية بأكبر خطوطها ، وقد تعمدت أن أسقط منها كثيرا من المواقف لا تنمى ـ فى رأيى ـ الأحداث ولا تطورها ، ولكن تشارك فى بث روح الاثارة أو التشويق ٠ واذا كان هذا فى حد ذاته مقياسا قد تقاس به الأعمال الجيدة ، فانه لا يمكن أن يكون مقبولا على طول الخط ٠ والا كان علينا أن نقدم روايات « موريس لى بلان » و « روفائيل ساباتينى » على أعمال ديكنز وهاردى ودوستويفسكى ٠

واذن فالجنة العذراء بتوفرعنصرالاثارة فيها ـ ولا سيما فى قصـــة الحب الذى نشب بين رضا وثريا ، وفى مواقف البتاتونى كلها ـ لاتتقـــدم شيئا ٠ فلا الحب كان له أدنى أثر فى بلورة القضية ، ولا المحامى أضاف اضافات ذات مغزى اليها ، بل كان المؤلف بغيرها يبدو طبيعيا عاديا .

ومن ناحية أخرى فان عم جابر كان كشقيق بهية تماما . كلاهما مقحم يتحرك وفق مخطط فضفاض ، وهما داخل الاطار التقليدى للرواية أشبه بالنكرات التى تقدم فى المسرح دون أن يرى أحد بوضوح أنها تكشف عن أى رابط عضوى بينها ٠

ولقد يمكن لعبد الحليم عبد الله أن يجاهر بأنه يعرف الرابط ، بل يمكن أن يقيم أى دليل على وجوده ، غير أنه لا يستطيع قط أن يدعى أن اسقاط مثل عم جابر يسقط ركنا من أركان الرواية ٠

(٣)

ولكن أنستطيع أن نقول ان تلك الرواية بلا مضمون ؟

فى تحليلنا لعناصرها الشكلية ظهر لنا بوضوح أن الحس التراجيدى عند عبد الحليم عبد الله ـ وان ارتبط دائمـــا بحس الطبقة التى ينتمى اليهـــا ـ كان من الوهن بحيث لم يحتمل أن يضعه فى مستوى أزمة الثلاثينات التى عاشتها بلادنا هذا القرن ٠ لقد استطاع أن يخلق البطل الذى يبحث ويبحث ـ والبحث احدى قضايا الانسان المعاصر فى الأدب ـ ولكنه لا يتطلع دائما الى أمام ٠ وهو يأخذ على عاتقه أن يفعل شيئا ويضع الخطط ، ولكن القدر هو الذى يقول كلمته الأخيرة ٠

ومن الطبيعى ألا أطالبه بايجابية ما ، كأن يجعل له عنصر الامكانية التى تشكل مستقبله ، ولكن الطبيعى أن أطالبه بألا يجعل للصدف اليد الطولى فى وضع نهاية للبحث ٠ ان رضا يفكر فى أرضه على أنها الجنة التى وعـــد بها ، غير أن تدبيره لدخولها كان فى مستوى الأحـــلام بل التمنيات ، وكان نضاله سلبيا بالنسبة للنهاية التى لعب فيها القـــدر لعبته ٠

كان المستقبل موجودا ، ولكن الماضى لم يكن أيضا مفقودا ، وعجز بين القوتين عن أن يشق طريقه بنفسه ، وقد استعان بأمه فى مرحلة من المراحل ، وبالظروف فى مرحلة أخرى ، فكان هـــذا اعلانا بانتحاره كانسان يجب أن يعيش أزمته بحق ٠

وهكذا مهد عبد الحليم عبد الله للقضاء على المضمون الكبير ، ثم عجل بنهايته عندما قدر أن يقتل حموده بيد مجهولة تطلق رصاصة غادرة ٠ وهو يصل الى حد السذاجة حين يطمس معالم الأزمة بافساح الطريق أمام فجر كاذب من الرضا والدعه ، مع أنه ضيع قلب البطل ، ومن قبل ضيع مستقبله كله ٠ لقد كان من الممكن أن يجعل هذا الضياع ضياعا أبديا ، فيزداد من ثم الحس المأسوى عنده ، ويزداد بالتـــالى المضمون المناسب بروزا ٠

أنا لا أزعم أن ما أراه هو الأصوب ، فللكاتب صياغته وأسلوبه فى ايصال التجربة الفنية لأى متلق . ولكنى أرى انه كان من الممكن أن يفعـــل

أى شىء آخر ليخرج بروايته ــ انقاذا للمضمون ــ عن النهايات المتبعــة ، ولا يظل باسم القاعدة والمألوف يهدر حق الأبطال فى أن يعيشوا بمنطــق الفن كما يشاءون وينتهوا فى معركة المقاومة والصمود ٠

وأرجو ألا يفهم من هذا أنى داع الى الانهزامية أو أنى متشائم ، فمن الواضح أن قضية الانسان المعاصر لم يعد من السهل القطع فيها ، وهذا أمر محزن حقا ٠ ولكنى أرجو من المؤلف أن يكف عن التطوع بأى تفسير تعسفى يجبر الشمس به على الشروق كى تأتى ساعة الخلاص ٠ كلا ، فليس بالتفاؤل نقضى على طغيان الزمن ، ونجابه الموت ، ونصل الى المعرفة واليقين ٠ وانما بالاحتجاج والتحدى نجرب لحظات الســأم والسلام ، ثم نموت بعد ذلك عندما يحين لنا أن نموت ٠

ومن عجب أن الاحساس بالموت نفسه تجربة انسانية رصــــد لها عبد الحليم عبد الله ، ولــــكنه لم يعمقه بحيث يظهر العجز البشرى كله ازاءه ٠ وقد يكون عنده ما يبرر مروره بهــــذه التجربة مرور الكرام ، الا أن اقترانها بالبحث ــ وبالبحث بالذات ــ كان من الممكن أن يجعــل المضمون أكثر ايجابية وأكبر عطاء ٠ فالبحث والموت جزء من مصـــير الانسان ، وكذلك هما جزء من حضارته التى يبنيها ، وليس من شخص يستطيع أن ينكر أن وجود اليوم ــ بامكانياته الهائلة ــ يمكن أن يتخلص من المصير الزائل ٠

أجل ، لم يفعل ٠ وكان يرى الموت فى كل مكان ، وفى عينى كل انسـان !

الأب يموت ، وحمودة يموت ، ومعلم القهوة وثريا والجنود الذين يحارب بهم العالم ٠٠ كلهم يمثل لعبة الفقد ، بينما ليل القدر ينسحب على قرية بهية ، وعلى ميادين القاهرة ، وفوق السطح وداخل مخبــــأ الغارات ٠

ان فيض الظلام يطبق على الأرض ، وعلى نفس رضــــا ونفس أمه وشقيقها ، ولكن المؤلف مع ذلك يأبى الا أن يستمتع بالشروق الخادع ٠ انه يدفع بطله ليبحث عن مصيره ــ مع اختلافى معه فى أسلوب البحث ــ دون أن يكتشف فنيا أن الموت يلازمه ويحس به ويراه يغشى كل مكان ٠

واذن فقد كان هناك مضمون ، ولكن عبد الحليم عبد الله لم يحشد فنيته لابرازه ، وافتقــــد دائما شيئين : الحس التراجيدى من ناحية ، والحركة الذكية من ناحية أخرى ٠

الفصل الرابع

النموذج الجديد

(١)

خلال مدة وجيزة أى بين سنة ١٩٤٨ وسنة ١٩٥٥ تم التحول الكبير فى شعر صلاح عبد الصبور ، وقد تظهر صورة هذا الشعر معقدة شيئا ما ولكنها لاتخفى تلك المحاولات التى بذلت ــ من جانب الشعراء الشباب ــ للتخلص من الأداء الشعرى التقليدى .

واذا كان صـلاح عبد الصبور قد شارك غيره فى عملية التخلص ، فان الذى لاشك فيه أن اليد الطولى كانت له فى تقديم النماذج التى تجمع بين رسوخ الموروث وأصالة الجديد ٠ وانه لمن المهم أن نقارنه باثنين من معاصريه ــ وقد قرأ لهما وتأثرهما حتى فترة معينة من حياته ــ لنتعرف خط سيره قبل أن يصبح فى مصر فى مقدمة المحدثين ٠

هذان الشاعران هما ابراهيم ناجي ومحمود حسن اسماعيل ، وباعتبار الأول من التقليديين والثانى من محاولى الانفلات من ربقة النمط الشعرى المألوف فانهما يمثلان وضعين من تلك الأوضاع التى دأب صلاح عبد الصبور على أن يوازن بينها ٠ أما الأول فقد نبغ منذ شبابه فى التهويم والارتباط بالمرأة ارتباط الرومانسيين ، ويتضح من شـعره أن لونا من الانفعالية كان غالبا عليه ، ولكنه لم يتخلص من آثار سابقيه بحيث يقف وجـده موقف الحياد فى التعبير . ان المرء لا يكاد يصادف لحظات يخلص فيها ناجى الى ذات مستقلة ، وأكثر الانتصارات التى أحرزها فى ميدان الشعر هى التى يحول فيها وعيه بالعـــالم الحسى الى الهام صوفى عن طريق صور وأوزان سبق اليها ٠ وعندما ننتهى من قراءة أهم قصيدتين له « ملحمة السراب » و « الأطلال » نرى كيف طور المعانى المألوفة ابتداء من ارتباطه

فنيا بالصحراء ، ووقوفه عند الربيع فى موكب الزهر ، وطلب الشراب مع الندامى !

أما محمود حسن اسماعيل فقد بدأ بتمثيل الريف الذى تنعكس صوره دائما فى قصائد الشعراء ، ولكنه بدا بعد ذلك مشغولا بما وراء تلك الصور ، فجنح الى رمز يحتال عليه أصحاب المدرسة الجديدة . ومن أهم ما يميزه أنه يخلخل الواقع ، ويشوب تعبيره قلق لم يتسع له الاطار القديم ، فمزقه وان كان تمزيقه له فى حدود البيتية نفسها . ونلاحظ أنه يفتقر الى ما يتمتع به ناجى - فى حالاته العادية - من قدرة على اعطاء تجربته عطاء يسهل تناوله ، ولكن تلميحاته أكثر عمقا وأكثر اثارة للذكاء ، وسيطرته على القارىء تنبع من تعقيله عاطفته وتضخيم التجربة الجزئية تضخيما رائعا .

وأوجه الخلاف بين هذين وصلاح عبد الصبور هى أن الأخير قد تطورت على يديه طريقة الأداء التقليدى مع دقة التصوير ، كما أنه أضفى مزيدا من التركيز على ذاتية الفن واستقلاله . وقد ينسى القارىء الجانب الصوفى من تعبير صلاح حين يتأمل رموزه وصوره التى يتبسط فى رصدها ، الا أنه يحس بأعماقه هو فيها وبحركة التفاعل الحقيقى بين الشعر والوجود .

وبعبارة أوضح نقول ان صلاح عبد الصبور الذى قرأ ناجى تخلى عما يمكن أن يجعل شعره امتدادا للرومانسيين ، وصلاح الذى قرأ محمود حسن اسماعيل لم يخلخل بتصويره أى مظهر من المظاهر الحسية ، وكذلك لم يفتعل الرمز بحيث يمكن أن نعتبره مزيفا لاحساسه .

فان خرجنا من حدود هذه الموازنة المحدودة ربطنا صلاح - ولعله أكثر المحدثين حفظا للأشعار القديمة - بأغلب شعراء العربية ابتداء من المهلهل الجاهلى . ولكننا فى الوقت نفسه نحس بتطلعه المخلص الى تراث الغربيين ، بل هو يستوعب أوروبا على نحو لم يعرفه شاعر من جيل الذين يكتفون باستعارة صورة أو استراق موضوع أو تأثر نمط .

ويمكن لنا أن نقول ان صلاح - كشاعر عربى - تشده طبيعته الى ماضيه الشخصى فى بلاده ، والى محصلات الغربيين فى بلادهم ، مقررا فى صراحة عملية أن الآثار الكلاسيكية - كعامل أصيل - تحتاج الى استيعاب ما للغرب كعامل مجدد . ومعنى ذلك أن يكون الشاعر مثقفا ، وأن ينتقل بثقافته الى العصر الذى يعيش فيه ، أو كما يقول هو مستعينا بنظرية اليوت فى الموروث Tradition « أن يدرك الموروث الأدنى للغته وللأدب الأوروبى عامة .. والميزة التى يجنيها الشاعر من خبرته بأدب

لغته وأدب أوروبا هى تكون حس تاريخى لديه ، والحس التاريخى هو أن يعيش الانسان فى الماضى ويشاهده » (١) ٠

فما هذا الماضى عنده ؟ وكيف يشاهده هو ؟

ان الاجابة عن هذين السؤالين تتقدم بنا خطوات فى سبيل فهمه ، وفى تحديد خبرته فى ميدان الترجمة التى أضافت الكثير الى تمكن أدائه الشعرى بوجه عام .

والحقيقة أنه لما كان قادرا على أن يميز بين الفروق الصغيرة ومعانى الكلمات فقد أمكنه أن يتمثل تجارب الآخرين ـ أيا ما كانت جنسيتهم ـ ثم يبلور ادراكه الحدسى للجوهر الشكلى والعاطفى لموضوعاته ، ومن الملاحظ أننا حتى وان كنا نضع أيدينا على بعض تأثراته كما فى قوله :

فظن خيرا ، لا تسلنى عن خبر

وفى قوله :

وجه حبيبى خيمة من نور
شعر حبيبى حقل حنطه
خدا حبيبى فلقتا رمان

وفى قوله :

أنا تدفينى الألفاظ الحرى
وتقففنى الألفاظ الباردة الرعناء

وفى قوله :

الى اللقاء ـ وافترقنا ـ نلتقى مساء غد
الرخ مات فاحترس ٠٠ الشاه مات
لم ينجه التدبير ، انى لاعب خطير

فاننا نحس أنه غالبا ما يقنعنا بأنه ممسك فيها بناصية الجوهر ، وأنه قد لمح الصورة فى أعماقه وحدها فقدمها الينا بنسيج هوله فقط لا يشاركه فيه أحد ٠ والتأثير الذى يحدثه بذلك تأثير تلقائى صادق ، قريب الى حد البساطة وان يكن ذكيا الى أبعد حد ٠

---

(١) من مقال نشره فى مجلة المجلة ـ عدد ٧٧ من السنة الرابعة بعنوان « مختارات معاصرة فى فهم الشعر ونقده » ٠

وحين نشير الى قصائده « رحلة في الليل » و « الناس في بلادى » و « سوناتا » و « عودة ذى الوجه الكئيب » و « إغنية حب » و « لحن » و « رسالة الى صـــديقة » و « أغنية ولاء » و « الألفاظ » و « أقول لكم » و « الظل والصليب » تصبح كلمة تمثيل أقرب الى الواقع من كلمة تأثر ؛ لأن الكلمة الأخيرة غالبا ما تدل على ضرب من التقليد أو الاقتباس ، وهذا ما لم يفعله صلاح • والحقيقة أنه ككل شاعر يفيد من قراءاته ، يعمل دائما على أن يبعد عن أصحابها لتتحقق شخصيته ، ويكون فى موقفه هذا أحد من يكشفون عن امتدادات « التقليدية » فى نفس أى أديب يشق طريقه بين الصور المنسوخة التى تريد أن تغرق الانسان تحت الأصوات المنبعثة من السابقين •

لقد أدرك صلاح عبد الصبور أن من واجب الأدب أن يحدد للانسان طاقاته بصورة تجعل من الضرورى وضع مصادر الحيـــاة كلها موضع التأمل والاختبار • وتدل القصائد التى ذكرناها على ذلك ، وفى الوقت نفسه تكشف عن سعيه هو لاعادة تجسيد الروح التى حوتها الأساطير والحكايات الشعبية المختلفة ، بل ان فيها من عوالم الدراويش وشائج تربطه بالأرض التى نقف نحن عليها •

وهكذا نصل الى ما يمكن أن يصلح اجابة عن الســؤالين اللذين طرحناهما قبل ، فان أردنا مزيدا من التوضيح قلنا انه شاعر متصـــل بالحلقات الثقافية المتعاقبة ، ويرى أن تلك الحلقات تستمد معانيها من ذات الانسان ، وعن طريق فهم هذه الذات يعبر هو عن نفسه !

(٢)

صدر لصلاح عبد الصبور ديوانان أولهما « الناس فى بلادى » ترتفع فيه نبرة الغناء ، وثانيهما « أقول لكم » يسوده الفكر الذى يريد أن يقرر ان الحياة ملأى بالتناقض ولا تهيىء للانسان مايريد ، بل لعل هذه الحياة موت بالنسبة لجموع البشر !

وتحول الشاعر يعنى أنه أصبح مولعا بالعقل ، ولكن ظهور قصائده بعد عام ١٩٦١ ـ وهو عام صدور الديوان الثانى ـ بمزاوجة بين الغنائية والتفكير دل على أنه يتجه الى الغناء بفكره • والحقيقة أن بذور هذا التحول كانت موجودة فى ديوانيه جميعا ـ ففى الأول غناء مع قليل من الفكر ، وفى الثانى فكر مع قليل من الغناء ـ وان يكن مما يدعو الى العجب أن نراه فى أشعاره الأخيرة يجنح الى بعض خيالات الرومانسيين على مانرى فى قصيدة « البراءة » التى يقول فى أولها :

لو أننا كنا كغصنى شجره
الشمس أرضعت عروقنا معا
والفجر روانا ندى معا
ثم اصطبغنا خضرة مزدهره

ويشاركه فى هذا أحمد عبد المعطى حجازى ـ ولا سيما فى قصائد الغربة ـ ويشاركه أكثر من شاعر آخر ، مما يدل على أن عصرنا لايزال يشهد حركات العكوف على الذات عكوفا بلغ من صدقه حد التعقيد . ولقد قدم ييتس وازرا باوند واليوت الكثير فى هذا المجال ، وشقوا بأشعارهم للمحدثين الطريق الى ما يمكن أن نسميه بالصراحة الغامضة .

وصلاح فى قصائده الأخيرة صريح غامض ، ويتلاءم موقفه فيها مع الحيرة التى يجابه بها فى مختلف المفارقات والاحتمالات .

وما دمنا قد وصلنا الى هذه الحقيقة فاننا يمكن أن نناقش الشاعر فى لغته دون اى انكار ما لتحوله من التعبير الصريح الى التعبير الرمزى ، أو تحوله من الشكليات المألوفة الى الصياغات الطريفة :

لو أننا كنا جناحى نورس رقيق
وناعم لا يبرح المضيق
محلق على ذؤابات السفن
يبشر الملاح بالوصول
ويوقظ الحنين للأحباب والوطن
منقاره يقتات بالنسيم
ويرتوى من عرق الغيوم

لقد تنبه صلاح عبد الصبور الى أن التسهل ـ بل الابتذال أحيانا ـ لا يفى بمتطلبات العمق الفكرى ولا العنف الدرامى اللذين أصبح يقصدهما، كان شعره فى « الناس فى بلادى » يسف لغة حتى بدت ألفاظه فيه وكأنها بلا قيمة الا بما تدل عليه ـ وأكثر مايكون ذلك فى الكلمات المتداولة التى تدرك بها حقائق الحياة اليومية بسهولة ـ دون أن يأخذ بمبدأ جمال اللفظ فى ذاته . وكان اصطلاح « المعجم الشعرى Poetic diction يبدو عنده شبحا مخيفا ، لأنه ارتبط فى ذهنه بالصناعة اللفظية التى تستبدل فيها الكلمة الغريبة بالكلمة الدارجة ، وهذا يفسر لنا لماذا قال :

لعبة العريس والعروس والتبات والنبات
والورد فى خد البنات

وقال :

ورجعت بعد الظهر فى جيبى قروش
فشربت شايا فى الطريق
ورتقت نعلى

وقال :

وكان وجهها منورا كأنه .. كأنه قمر

ثم انتهى الى أن وقف فى الجانب المضاد لهذا التيار ، دون أن يتخلى عن رأيه أن السهولة قد تصنع شعرا جيدا ، ولم يعد يترخص فى استعمال المبتذل الا فى الحالات القصوى . وهى التى يجد فيها أن أنسب سبيل أمامه أو أكثر السبل شاعرية هو هذا اللغو الدارج كما يظهر فى قصيدته « مذكرات الملك عجيب بن الخصيب » . ولأن هذه مذكرات فقد وجد نفسه مضطرا الى الترخص فيما ترخص فيه من قبل ، وفى قصائد أخرى يورد (حساب الربح والخسارة) و (القمامة) و (المسفلتة) وغيرها مما يدل دلالة واضحة على أسلوبه فى ايراد الألفاظ ، وعلى أنه لا يزال يبحث عن وسيلة لتحقيق التوازن المحكم الذى يمكن توفيره دائما بالملاءمة بين الألفاظ المستعملة والتأثير الذى يجب أن تنقله .

فهل يفسد هذا ايقاعه ؟

وبطريقة أخرى نسأل : أيخلص به الى نشاط نثرى بغض النظر عن تمسكه بوحدة الخليل العروضية ؟

الاجابة بالنفى قطعا ، وان اتخذ شعره دائما للدلالة على خطأ أن يكون القصيد مرسلا ، وفى السنوات الأخيرة راجت بدعة تقول ان شعرا — كشعره وشعر الطليعة — يتخلص من القافية بكل مستلزماتها ويصطنع أساليب النثر العادى لا يمكن أن يكون شعرا حقيقيا ، فأهدرت بذلك حقيقة خطيرة هى أن موسيقى الشعر لاتعتمد على الأذن وحدها وانما تعتمد أيضا على كيان النفس الحساسة وعلى حلاوة الجرس .

ومع ذلك فلم يتورط عبد الصبور التورط الذى يسلك شعره فى الشعر الذى قال عنه ازرا باوند — فى ضوء مذهبه الصورى — انه لايتطلب أكثر من صور محسوسة دون حاجة الى ايقاع . وظل مرتبطا بالقيم التى يعتبر الاخلال بها هروبا من الوزن ، وعلى الرغم من نثر هذه الألفاظ العادية التى قدمنا بعض نماذج منها فانه من أكثر الشعراء المحدثين احساسا بالموسيقى — ايقاعا داخليا كانت أو وزنا — وقد استطاع دائما أن يقدم نماذج غير مقفاة تمتاز بسحر الايقاع وحلاوته :

بعد أن تاه عن البيت سنينا

طفلنا الأول قد عاد الينا

جاء خجلان حيبا وحزينا

فتلمسنا ــ بكف نبضت فيها عروق الرعشة الأولى ــ الجبينا
وتعرفنا عليه

وبكى لما بكينا في يديه

وارتمى بين ذراعينا ، وأغفى مطمئنا ، وغفونا !

ولقد يمكن أن يقال ان الشاعر يستعمل « الروى » في غير قافية فيعطى مثلا للزخارف اللفظية العارضة ، فاقول ان وجود الروى فى حد ذاته ارتباط من جانب الشاعر بالقافية التقليدية وهو فضلا عن ذلك حالة نفسية تلتئم مع ايقاع الكلام اليسير الذى ينسجه الشاعر . وقد كانت هذه الظاهرة نفسها ضعيفة فى ديوانه الأول ، وقويت في ديوانه الثانى ثم فى قصائده الأخيرة مما يدل على أنها من قبيل المؤثرات التى ينبغى أن يتكىء عليها الشعر الجديد .

وكل قصائد صلاح عبد الصبور بعد ذلك لا تعتمد على فخامة الايقاع . هو ليس كصاحبة «شظايا ورماد» ولا كصاحب « أجمل منك لا » ولا كصاحب « النسر والاصرار » ولا كأى شاعر لا تزال فيه آثار الخطابية القديمة عالقة . انه من غير شك يعول على المشاكلة بين بناء الفكرة والايقاع الهادىء ، يقول :

يا فيروزه

فى ظل الليل نثرت العمر نثارا

أياما جائعة .. دارا

وليالى مثقلة أوزارا

أو أفكارا

ويقول :

كانت له أرض وزيتونه

وكرمة وساحة ودار

وعندما أوفت به سفائن العمر الى شواطىء السكينه

وخط قبره على ذرى التلال

انطلقت كتائب التتار

تذوده عن أرضه الحزينه

لكنه خلف سياج الشوك والصبار ظل واقفا بلا ملال
يرفض أن يموت قبل يوم ثار
ياحلم يوم الثار

ان موضوع الأبيات هو الاحساس بالفقد ؛ فى المقطوعة الأولى فقد الارادة ، وفى المقطوعة الثانية فقد الأرض • وقد حرص على ألا يرفع فيهما نبرته ، ونجح فى المقطوعة الثانية بصفة خاصة ـ فى أن يفرض الايقاع البطىء الذى يتطلب قراءة بطيئة لكى نتمثل صورة الزوال ومرارة الانتظار ، هذا مع النغمة السهلة التى نجدها فى أغلب الشعر المرسل .

(٣)

عندما كتب الدكتور بدر الديب مقدمة « الناس فى بلادى » طرح السؤال التالى : ماهو هذا العالم ، وكيف يراه الشاعر ؟ ولابد أن نقترح جوابا غير ما أجاب به الدكتور بدر ، لأن ما رآه ـ فضلا عن أنه يمثل وجهة نظره هو ـ لا يضع صلاح عبد الصبور الا فى مرحلة تجاوزها بكثير • وفى رأيى أن الجواب المناسب لا يمكن أن يتحقق الا برصد لمكونات الشاعر ، والا بمناقشة فلسفته •

وعن هذه الطريق نصل الى ما حفل به شعر الشاعر من اشارات الى الأساطير ضمن الرموز الشعبية والجنس والموت والرحلة ، وهى المعانى الكبيرة التى يصبح بدونها صلاح عبد الصبور مجرد شاعر لا موقف له على الاطلاق •

فأما الأساطير فهى عنده تفسير ، بمعنى انه يعلق على أجزائها motifs خواطره النفسية ، ويرتبط وجودها بمحاولة من جانبه لفهم فوضى الحياة • انه يحاول أن يخلق لهذه الحياة قانونا مثلما يفعل أى عالم فى حقل التجربة ، وليكن القانون احدى الأساطير التى تربط بين الموقف والتداعى العاطفى والمعنوى • فما أشبهه ـ فى ذلك ـ بالشعراء الذين يفترضون أننا بلغنا طريقا مغلقة فى مجالات الثقافة المختلفة !

ولعل أهم الأساطير التى وردت فى شعر صلاح عبد الصبور ـ باعتبارها مشحونة بالايحاءات والرموز ـ أسطورة السندباد عند العرب ، وأسطورتا أوديب ويوليس فى تراجيديا الاغريق . والى جانب هذه ثمة صور مستمدة من تاريخنا الانسانى ومن خرافات الفولكلور التى

لا يمكن حصرها ولا تستهدف الا اعادة تشكيل كل شيء في القضاء والقدر • ونلحظ أنه في أغلب الأحيان لا يلتزم الخطوط الأساسية فيها بقدر التزامه حركاتها ، بمعنى أنه يستوحي اتجاهات الأساطير — غالبا — دون أن يعني بتفصيلاتها الأصلية •

ومن ناحية أخرى نرى منه محاولات لفهم هذا التراث فهما خاصا ربما لا يدل عليه تداعي الأسطورة الأساسي ، وفي هذه الحالة يكون هو خالقا للأسطورة عاملا على أن يحيي بها براءة الانسان الأول ودهشته •

ان صلاح عبد الصبور في هذه الناحية يرى أن سكان العالم لم يعد بوسعهم حماية فرديتهم ولا هم بقادرين على الاخصاب ، وتبدو المدنية الحديثة عنده — كما ذكرنا من قبل — مثارا للسخط والنكران ، ومن ثم لا يبشر بميلاد جديد كما يبشر أدونيس والسياب وحاوي • انه ليس من صنف الذين يستوحون أوزيريس أو تموز ، هذا سر تشاؤمه واشاراته الملحة الى الحزن •

وفي معرض التدليل على كل هذا نقرأ « رحلة في الليل » و « لحن » و « الظل والصليب » التي تشرب فيها أجواء السندباد ، وان يكن في الوقت نفسه يطل منها على اليوت ولاسيما في قصيدتيه « الأرض الخراب » و « أربعاء الرماد » • ويمكن أن نقول ان (موتيفات) الأسطورة تبدو عنده في المواقف التي يقرر فيها أنه يبحث دائما عن التجربة ، ومن ثم يرحل ويرحل • وأما الاشارة الى الشطرنج وخلفيات أغلب الرحلة فقائمة على (موتيفات) محورة لاليوت ، ويذكر الدارسون(١) أن اليوت نفسه في « الأرض الخراب » اعتمد في الجزء الثاني منها وهو المسمى بلعبة شطرنج Agame of Chess على أسطورة فيلوميلا Philomela الاغريقية وعلى أنشودة الشبح في « العاصفة » التي كتبها شيكسبير ، كما أن هناك علاقة بينها وبين رواية توماس ميدلتون التي كتبها سنة ١٦٥٧ بعنوان « النساء يحذرن النساء » •

وفي القصيدة نفسها يستقطب بعض حالات التتار ، حين يضحكون وحين يطرقون وحين يضاجعون النساء • الا أنه لا يذكر أسماءهم ، بل لا يرصد لحيلهم وتدميراتهم ، ويفعل ذلك في قصيدته « هجم التتار » وتتحدد صورتهم من خلال الظلمة البلهاء ورائحة الصديد ومزاح المخمورين منهم وحركات أكفهم وهي « تمتد نحو اللحم في نهم كريه » •

وكذلك فان أي قارىء لا بد أن يدرك أن أغلب التأثيرات الكثيبة التي ترد في شعر عبد الصبور — وهو سريع جدا في استدعاء معاني الوحشية

---

(١) راجع The Reader's Encyclopedia ; P. 1190

والعفن ـ تتصـــل بأكثر من سبب بتاريخ هذا الجنس المدمر ، وأظهر ما يكون ذلك فى مقاطع مختلفة من قصيدته الجميلة « عودة ذى الوجه الكئيب » . وقد ربط تلك المعاني بالشـــعور بفقدان الأمل عن طريق استيحاء أسطورة أوديب .

ولا يقل عن ذلك أهمية عنصر الايحاءات التى يتزود بها من حكايات الشعب ودراويشه ، ونلمح هذا فى قصيدته « الناس فى بلادى » عندما يتحدث عن عمى مصطفى . واذ ذاك يدور اسم الله وقدره ونبيه ، وتنبثق عبارات من القرآن ممتزجة بعبارات صوفية معروفة فيقول :

وعند باب قريتى يجلس عمى مصطفى
وهو يحب المصطفى
وهو يقضى ساعة بين الأصيل والمساء
وحوله الرجال واجمون
يحكى لهم حكاية .. تجربة الحياه
حكاية تثير فى النفوس لوعة العدم
وتجعل الرجال ينشجون
ويطرقون
يحدقون فى السكون
فى لجة الرعب العميق والفراغ فى السكون
ما غاية الانسان من أتعابه ، ما غاية الحياه ؟
يأيها الاله
الشمس مجتلاك والهلال مفرق الجبين
وهذه الجبال الراسيات عرشك المكين
وأنت نافذ القضاء .. أيها الاله !

وفى « رسالة الى صديقه » يتحدث عن الشيخ محيى الدين ـ مجـذوب حارته ـ بأبعاد سيكلوجية غير متوقعة ، ولكنها تحمل فى ثناياها دلائل على وجود حاسة ادراك تكاد تكون خارقة .

وفى « الظل والصليب » يسجل انطباعات عامة تمتزج مع أقـــوال العامة وتفكيرهم ، بل تنساب أسماء أحمد ومحمد وسيد وخضرة البكر فى دعوات لاله النعمة الأمين قبل أن يصل الشاعر الى حالة التعاسة التى يموت فيها الانسان « قبيل الموت » .

على أنى أعتقد أن أكثر أعماله الشعرية توفيقا فى استخدام الموروث قصيدة « الخروج » . فقد اتكأ على معنى هجرة الرســول من مكة الى المدينة ، واستغل (موتيفات) تلك الهجرة بطريقة سجلت حالات الخوف والقلق أدق تسجيل ، يقول :

احرج من مدينتى ٠٠ من موطنى القديم
مطرحا أثقال عيشى الأليم
فيها ٠٠ وتحت الثوب قد حملت سرى
دفنته ببابها ، ثم اشتملت بالسماء والنجوم

والصلة هنا تكاد لا تكون محجوبة بين حركات الرحلة الأصلية وموقف الشاعر نفسه ، ولكنه لا يلبث أن ينفصل عن التاريخ حين يصرح بأنه كان وحيدا وانه يريد قتل نفسه ، ثم يعود فيستغل حكاية سراقة ابن مالك فى خروجه وراء الرسول حتى ليدعو الله أن تسوخ أقدام فرسه فى الرمال :

انسل تحت بابها بليل
لا آمن الدليل حتى لو تشابهت على طلعة الصحراء
وظهرها الكتوم
اخرج كاليتيم
لم أتخير واحدا من الصحاب
لكى يفدينى بنفسه ٠٠ فكل ما أريد قتل نفسى الثقيله
ولم أغادر فى الفراش صاحبى يضلل الطلاب
فليس من يطلبنى سوى « أنا » القديم
حجارة اصبح أو رجوم
سوخى اذن فى الرمل سيقان الندم
لا تتبعينى نحو مهجرى ٠٠ نشدتك الجحيم !

ولا يلبث الشاعر بعد ذلك حتى يستقل بتجربته برغم مناجاته للصحراء ، بل يجعل عذاب الرحلة فيها تطهيرا له ، وهى ان أماتته فهذا هو بعثه المقيم :

ان عذاب رحلتى طهارتى
والموت فى الصحراء بعثى المقيم
لو مت عشت ما أشاء فى المدينة المنيره

ولكن أين هذه المدينة بعد كل ذلك ؟ لقد كتب على الشاعر أن يهاجر ليضيع الى الأبد ٠

(٤)

فى أسطورة السندباد يرحل البطل ، وفى ملحمة هوميروس يرحل يوليس أو أوديس وفى تاريخ الهجرة يرحل الرسول ، فكان على صلاح عبد الصبور وهو يتأمل فى هذه الرحلات أن يجرب الرحلة بدوره ٠ والواقع أن الرحلة رمز شائع عند الشعراء ، أو نستطيع أن نقول بصراحة

ان الشاعر بطبيعته رحالة لأن يستكشف دائما بتنقلاته عوالم جديدة ٠٠ حتى وهو يرحل بناقته أيام الجاهلية والاسلام الى الممـدوح ، وحتى وهو يركب الصاروخ في هذه الأيام !

وبرغم كل ما تقدمه الرحلة من صور فانها تنطوى على هذا القلق الذى يطبع حياة أى شاعر ، وفى الوقت نفسه تقدم فرصا للتحرر من أعبـاء التجارب العادية ولاسيما اذا اقترنت بالرغبة في المعرفة ٠ وانسان اليوم بالذات يرى أنه - برغم اتساع أفقه الفكرى - لايزال يتخبط فى ظلام الجهل ، أو هو لا يؤمن بأنه وصل بعلمه الى ما يمكن أن يتوقف عنده ٠

وصلاح عبد الصبور يحس بهذا كله ، ويحس أيضا أن انطلاقة روحه تهيىء له تعبيرا صادقا عن الأزمة التى تسقمه أحيانا وتطحنه أحيانا أخرى٠ على أنها ترتبط بموقفه الفنى أو بتصوره لفنه فى بعض الأحيان ، ولعل قصيدته « رحلة فى الليل » لا توحى بأكثر من ذلك ٠ فسندباد الشاعر يبحث عن الشعر فى كل ليلة فيرحل ، ثم يعود من رحلته مع الفجر :

فى آخر المساء عاد السندباد
ليرسى السفين
وفى الصباح يعقد الندمان مجلس الندم
ليسمعوا حكاية الضياع فى بحر العدم

وحكاية الضياع لا تظهر هنا فقط ، وانما كذلك فى أغلب قصائده التى تحدثت عن رحلة الانطلاق من رتابة الكون ٠ وهى مقترنة دائما بالمخاطر والخوف والاقدام مع ذلك ، ويظهر القرصان فيها أحيانا ، كما يظهـر « موتيف » جبل المغناطيس الذى يجذب مسـامير أية سفينة لتتفكك وتتحطم :

هذى جبال الملح والقصدير
فكل مركب تجيئها تدور
تحطمها الصخور

وقد يعود الشاعر محملا بالهدايا والطيب ، ولكن هذا لا يجدى كما يجدى حديثه هو مع الندمان ٠ ومن خلال هذا الحـديث نطلع على الآلام والمرارات التى يتجرعها وهو صابر ، وكأنما مكتوب عليه أن يتحرك دائما على الأقل ليقتل طبيعة الملل فى نفسه ، وهو فعلا ملول !

ولكن من الواضح أن الرحلة لا تقدم له هذا فحسب ، ولكنها أيضـا تنثر رموزا فى مختلف قصائده الى النوارس وسائر طيـور البحر والى الأصداف والمحار ، فيقول فى « الشىء الحزين » :

لو غصت فى دفائن البحـار
لجمعت كفاك من محارها

تذكار !
لا تسأل الشيء الحزين أن يمر كل يوم
على مرافئ العيون
لا تسأل الشيء الحزين أن يبين .. أن يبين
لأنه مكنون
لا تسأل الشيء الحزين أن يقر
لأنه كطائر البحار .. لا مقر !

ويقول فى « البراءة » :

لو أننا كنا بشط البحر موجتين
صفيتا من الرمال والمحار
توجتا سبيكة من النهار والزبد
أسلمتا العنان للتيار

ويقول فى « أقول لكم » :

لأن وراء هذى الدار فيما قد رواه الناس
شطوطا طاميات موجها ديجور
ولولا سيف نور شق ظلماها
وملاح على مركب
يقول لمن أحث الخطو فى دهليزها :
اركب !
ولولا ومض مصباح يلوح لمقلة الملاح
لضل الركب فى التيه سنين مئين !

وهكذا تمتد انطباعات الرحلة امتدادا لا يمكن احصاله ولا حصر جدواه ، وفى رأيى أن عبد الصبور فى وسط تأملاته ـ وهو يرحل ثم وهو يجتر رحلاته ـ يهيىء لشعره أبعادا ما كانت لتهيأ له لو اقتصر على رصد عواطفه وهو حبيس الكون أو حبيس نفسه فى مكان محدود الى الأبد .

انه فى مجموعه سندباد أو يوليس صاحب رسالة فكرية ، ويستطيع بتجاربه أن يضل ليعود بأكثر من تجربة !

(٥)

والموت ركن من أركان العالم الذى يراه صلاح عبد الصبور . حقا أن الموت ظاهرة عامة أو قل حقيقة يسلم بها الجميع ، الا أنها عند الشاعر شاغله الأول ، بل هى تفرض وجودها على كل تفكيره وتنتهى به دائما الى حالة من التشاؤم لا سبيل الى التهوين من شأنها . انه يعيش موته

ـ كما يقول سارتر ـ وهو يتمثله لا لأنه بشر والبشر يموتون ، وانما لأنه ماثل أمامه فى كل دقيقة يستقطب الحواس · والى جانب ذلك هو ـ فى تصويره ـ نهاية الطريق المغلقة لتطورنا الثقافى ، وكأنما كل القيم ذات الأهداف المختلفة يمسك بعضها بخناق البعض الآخر فى محاولة للقضاء عليها · وعلى ذلك فان الدور الأساسى للشعر هو النضال البطولى لمقاومة هذه القوة الطاغية ، حتى لا يعيش الناس موتهم فى الحياة !

ومن الواضح أن صلاح عبد الصبور فكر ـ على الأقل فنيا ـ فى أمثل الطرق للصمود أو لتأكيد البقاء ، وانتهى الى ضرورة اعطاء « الجنس » حقه فى الظهور · ومن هنا نرى عنده دائما ثمة توازنا بين لغز الموت ولغز الجنس ، أو رغبة فى أن يكون هناك تعادل بين تلك القوة التى تقرر مصير الانسان والقوة الأخرى التى يبدأ من عندها هذا المصير ، ومن ثم :

لا شىء فى الدنيا جميل كالنساء فى الشتاء

وفى لحظات الأسى ـ وهى كثيرة عنده ـ تغلب على علاقاته بالأنثى مشاعر الفناء حتى ليقول فى قصيدة العائد :

عندما يلجئنا الحزن الى بطن جدار
ليسفى فوقنا مثل تراب الموت زهره
زهرة ميتة طال عليها الاحتضار
لا نرى الا التناسى مهربا من موتنا
موتنا القادم فى ضوء النهار

ويتوسع فى قصيدته « أقول لكم » بهذا الاحساس ، ولكن نزوته الجنسية تتغير الى مودة ، فيقول فى المقطع السابع منها :

ألا ما أشرف الانسان حين يشم فى الانسان
ريح الود والالفه
ألا ما أشرف الانسان حين يرى بعينى الفه الانسان
ما يخفى من اللهفه
الى انسان
الا ما أتعس الانسان حين يموت فى اعماقه الانسان !

ان المعنى الحقيقى لمصير البشر لا يتكشف الا عن طريق الحب ، وهذا الحب بالنسبة للمرأة حاجة جسدية تحدد قصيدته « الظل والصليب » ملامحها ، وأما بالنسبة لغيرها فلون من التعاطف لا نفتقده الا فى قليل من شعره ·

والمقطع السابع الذى ذكرناه من « أقول لكم » اذا أضفنا اليه المقطع الثالث من القصيدة نفسها ـ وهو أطول المقاطع ـ يلخصان موقف الشاعر ـ

بلا تزييف . ونراه يقرر أنه منذ يولد الطفل يقيده الى الدنيا تراب عاش فوقه الأسلاف ، أسيادا أو عبيدا صغارا أو كبارا ، ولكن لابد من النهـاية لأنها سنة الحياة ، أو لأنها بداية لجديد :

وما غنيت بالموتى لأصنع من جماجمهم
عمامة وعظ
فلو عاش الذى ماتا
فأين يعيش من ولدا
أقول لكم بأن الموت مقدور .. وذلك حق
ولكن ليس هذا الموت حتف الأنف
تعالوا خيروا الأجيال أن تختار ما تصنع
لكى توسع
لمن يتبع
فلن تختار غير الموت !

وازجاء فكرته على هذا النحو يتفق أولا مع التفكير الاسلامى الذى يقرر ألا مناص من انتهاء الأجل ، غير أن عملية « التخيير » التى اقترحها الشاعر أفعمت الفكرة نفسها بمغزى هائل .

على أن فكرة الموت مع ذلك تملأ ذهنه بالصور المرعبة التى تطلق منه الصرخات مدوية أو تلجمه بحيث لا يستطيع أن ينبس ببنت شفة ، وفى كلتا الحالتين يتجلى شعوره فى نغمات بطيئة حزينة آسرة ، يقول :

كان اسمه نبيل
وكنت فى محبتى أدعوه بلبلى الحبيب
وكان راعف الجناح دائب الأسفار
وكان حينما يعود ينقر الوداد فى فؤادى ...
حبتين .. حبتين !
فحبة لجوعه وحبة تذكار
وفى الأصيل كان يهدل اللقاء غنوتين
فغنوة لأهلنا وغنوة للدار
لكنه مضى .. وخلته مضى بلا ثمن

ويقول فى تمرد :

ومد عزريل عصاه
بسر حرفى كن .. بسر لفظ كان
وفى الجحيم دحرجت روح فلان
يايها الاله
كم انت قاس موحش يايها الاله

كما يقول فى استنكار ودهش :

لم يبدو الموت فى منزلنا

وأخيرا يقول فى موت فلاح :

قضى ظهيرة النهار والتراب فى يده
والماء يجرى بين أقدامه
وعندما جاء ملاك الموت يدعوه
لون بالدهشة عينا وفما
ومد للأمام ساعدا وجر فى عياء قدما
واستغفر الله
ثم ارتمى !

وهكذا يعيش صلاح عبد الصبور تجربة الزوال ، وتمر فى ثنايا لاوعيه الجماعى أصداء كل ما سمعه الناس عن الموت ـ دون أن يذكر البعث ـ وكل ما عرفه عن الجحيم والحساب والملائكة وبكاء الأم أو الأقارب ، الى جانب احساس بالمرارة وشك فى أن يبقى العالم أكثر مما بقى حتى لكأننا على أبواب نهاية حضارة .

ـ ٦ ـ

نستطيع بعد ذلك أن نزعم أن من الممكن فهم صلاح عبد الصبور ، ولكن من المؤكد أن رصد ماتفنناه بذاته يضيف الى عملية الفهم أعماقا أخرى وأبعادا . ولا حاجة الى حساب مافيه من جوانب التمويه والنرجسية ، فان هذه نفسها كتعبير تسهم فى تأليف وجدانه ومنطقه كما تسهم فيها الأفكار المتوارثة والتجارب المادية المشتركة .

صلاح عبد الصبور يتألف من هذه كلها ومما يتعرض له وعيه ، فاذا قلنا انه حزين كئيب متشائم فليس لأن شعره يدل على ذلك ، ولكن لأنه هو واقع ـ بكل ارتباطه ـ تحت تأثير الجديد من المكتشفات الفلسفية والعلمية والسيكلوجية ، وهذه كما قدمنا توحى بانهيار أكيد لحضارة العصر وتسوق الشاعر الى طريق الثقافة المغلق !

والحقيقة ان ميزة شعر صلاح انه تعبير جمالى عن حضارة هذا العصر وعن ثقافته ، وهو كحقيقة ـ من الممكن أن تتغير فى المستقبل ـ مجرد محاولات وجدانية ذهنية لاكتشاف الكون والتاريخ . وقد كان تحطيمه الشكل العمودى القديم فيه ـ بما يتضمنه من هندسية ومجاز وخطابية ـ منفذا الى اطار مناسب يتجاوب به الشاعر مع احساسه بالضيق والتمزق والضياع .

ويمكننا أن نقول ان « رحلة في الليل » تمثل في شـعره ما مثلته « الأرض الخراب » في شعر اليوت . من حيث ان كلا منهمـا مرحلة خطيرة ، ومن حيث انهما نموذجان عصريان يتسعان للا وعى ولحركة تداعى المعانى التى تعتبر اليوم الأداة الفعالة للتفسير والتبرير .

ومن هذه القصيدة تبرز ذات الشاعر الى جانب كثير من القضايا التى عرضنا لها ، ويمكن أن تكون مفتاحه لفهم شعره كله برغم التطور الفكرى الذى صاحب ظهور ديوانه الثانى « أقول لـكم » . فى القصيدة نرى الحزن فى قالب مأسوى رهيب ، وذلك حين يحكى فى المقطـع الثانى عن الطائر الذى انقض عليه الصقر :

ليشرب الدماء
ويعلك الأشلاء والدماء
وحار طائرى الصغير برهة ثم انتفض
معذرة صديقتى .. حكايتى حزينة الختام
لاننى حزين !

ويكون هذا الحزن تقريريا فى قصيدته المشهورة « الحزن » وفى قصيدته التى صدر بها ديوانه الثانى وهى باسـم « الشىء الحزين » ، ويتناثر الهتاف به فى قصائد أخرى ولا سيما هذه التى يربط فيها ذاته بامرأة .

وعلى الرغم من ان هـــذا الحزن غامض دائما وقد يكون ضريرا أو كطائر البحر لامقر أو تنينا له ألف ذراع ، فانه يرتبط دائما — فى غير حالات الموت — باحساسه بالنفى وبرغبته الأساسية فى اجترار المـاضى لملء الفراغ ، وهو يقول :

هناك شىء فى نفوسنا حزين
قد يختفى ولا يبين
لـكنه مكنون
شىء غريب غامض حنون

وقد يكون الحزن فى بعض الأحيان محاولة تفسيرية — وان تـكن سلبية — لاحتجاجه ، وذلك حين يواجه الطغاة :

الحزن قد عقد الجباه
ليقيم حكاما طغاه

وقد يكون لحظة عذاب أو نهاية رحلة يصاحبها القدر ، يقول :

ومن يعش بظله يمشى الى الصليب فى نهاية الطريق
يصلبه حزنه .. تسمل عيناه بلا بريق

ولا يقدم الشاعر تخطيطا ذاتيا يبرر به حزنه ، بل انه يصور نفســه فى صورة الانسان الذى ينبغى الا يعذب . فهــو طفل له قلب طاهــر كاللؤلؤة ويحب لا كما يحب سائر البشر

ليس مثلى واحد
قلبى فريــــد
يغور فيه جرحه المديــد
لأنه يا حبى الوحيد
طفل عنيــــد

واذا كان يحاول أن يبرر له بقصيدة « أبى » فان هذا التبرير فنى ، اى كان موت الأب مجرد اثارة لم ترتبط بواقعه بعد . غير أن الزمن فى مفهومه ــ وهذا ما لم يقرره بنفسه ــ والحياة النفسية المرتبطة بالعصر ، والذكريات التى تتزاحم أمامه مرتبطة بالاخفاق ــ الاجتماعى والسياسى والعقيدى ــ تضطره الى أن يكون على هذا الحزن الغامض الملح المدمر .

واذا عدنا بعد ذلك الى رحلة فى الليل ــ وهى مفتاح لفهم شعره كما قلت ــ نرى المعنى الآخر الذى يصاحب الحزن ، وهو الضياع وارتباطه بقضية البحث عن المعرفة وعن التجربة المخصبة حتى وان وضع الموت مقابلا لهما . وقد ذكر هو عن نفسه أنه مضيع فعلا ــ وكان الســندباد عنده قد ضاع فى بحر الحداد ــ وأن حياته وعود ووعوده هباء فهو هباء وهو مفض الى المصير ...

والمصير هوة تروع الظنون

أو على الاقل يرى دائمــا من يود أن يحرقه ضيــاعهم ، يقول فى البراءة :

وكنت عندما أرى المحيرين الضائعين
التائهين فى الظلام
أود لو يحرقنى ضياعهم

ويقرر صلاح عبد الصبور انه ليس دائما يضيع فى رحلة حتى وان كانت من مداد ودخان ، فان رحلته قد تكون مجرد سأم «ويافتنتى سأمى رحلتى» ولــكنه قد يضيع فى مكانه ، وهذا احساس بالغربة والنفى ، يقول فى السلام :

كنا على ظهر الطريق عصابة من اشقياء

متعذبين كآلهه
بالكتب والأفكار والدخان والزمن المقيت

وكان قد اعترف بأنه لم يجد امام حبيبته الا أن يحكى عن هـذا الاحساس :

وحدثتها عن ليالى الصعاليك
فى سكرهم وجنون المراح
وعن رفقة الحانة الأوفياء
وعن ضحكهم فى الليالى الملاح

انه ضحك طائش لا ينم على شىء لأنه حقير صغير ، يقول :

جارتى .. لست أميراً
لا ولست المضحك المراح فى شمس النهار
اننى خاو ومملوء بقش وغبار
أنا لا أملك ما يملأ كفى طعاما

ونلاحظ فى ديوانه الثانى انه يدع ذاته الى قضية الضياع بموضوعية يستعين فيها بما يمتلكه من موروثات فكرية وفولكلورية . ان الضياع فى هذا الديوان فى كل مكان وفى كل صورة ، يبـدأ من ذاته ثم يستقطب حياة الآخرين . وكأنما الشاعر قد انتهى الى أن الأديب يجب عليـه الا يرتبط تماما بالعالم الذى يعيش فيه وحده ويأكل فيه وينام ، لأنه فى الحقيقة جزء من انسان الـكل !

ومرة ثالثة نعود الى « رحلة فى الليل » وهنا نجابه بالموقف الحياتى أو قل نلتقى بما يمكن أن يشـكل له فلسفة ، وفى حديث الشاعر عن نفسه يقول :

الليل يا صديقتى ينفضنى بلا ضمير
ويطلق الظنون فى فراشى الصغير
ويثقل الفؤاد بالسواد
أعود يا صديقتى لمنزلى الصغير
وفى فراشى الظنون لم تدع جفنى ينام

انه يحس بوطأ القضية .. قضية الابداع الشعرى ، وهى عنـده ــ فيما يقول ــ أخطر القضايا أو لعلها فى المكانة الأولى اذا وضع فى الحسبان موقفه الفكرى . ولقد استغل هو حكاية السندباد وأسفاره فى معاناته كشاعر ، كان السندباد عنده يرحل من أجل الشعر على نحو ما بينا .

وفى قصيـــدته « الرحلة » وهى من النوع العروضى الذى يرضى المحافظين يصور ولاءه للشعر والتزامه به التزاما يحدد علاقته بالتعبـير الأدبى الصادق . وقد ظهر هذا الغناء نفسه فى « أغنية ولاء » يظهر فيها وهو يقدم شعره :

عرشا من الحرير .. مخملى
نجرته من صندل

وهذه الدعة التى يصدر عنها لا تلبث أن تضيع فى لحظات يأسـه فيصرخ :

أنا هنا ملقى على الجدار
وقد دفنت فى الخيال قلبى الوديع
وجسمى الصريع
فى مهمه الخيال قد دفنت قلبى الوديع
يايهـا الحبيب
معذبى .. يايها الحبيب
أليس فى المجلس السنى حبوة التبيع
فاننى مطيـع !

التزام الشاعر بفنه على هـذا النحو لم ينسه علاقاته الاجتماعية ، وقد استطاع بهذه الغيرة المخلصة أن يعبر عن انسان العصر كمـا سبق أن ذكرت ، منغمرا فى أعمـاق اللاوعى أحيانا راصدا للحيـاة الظاهرة أحيانا أخرى . وفى سبيل ذلك تبنى آراء الذين يتخلون عن أسـاليب الواقعية بصورتها التى تظهر عند رامبو وفيرلين ومالارميه (١) ، آخذا بواقعية اليوت وييتس وفاليرى وازراباوند ، فالتقى مع طليعة المحدثين العرب من أمثال السياب وحاوى ويوسف الخال وبلند حيدرى مع فارق فى أسلوب اكتشاف الانسان المعاصر لنفسه .

لقد خاطب صلاح عبد الصبور هذا الانسان فى كل وقت ، وبـكل مناسبة ، ونظرا لمعاصرته له فى اشتداد الحس القومى وتعرضه للقهر ــ من الداخل والخارج ــ ونظرا لمروزه هو على شتى مشاكل سياسية واقتصادية واكتوائه بنار حربين ــ احداهما عالمية والأخرى محلية عالمية ــ فقد تشكل التشكيل الذى لايمكن أن يجعله سلبيا برغم تشاؤمه ، وكأنه كان يرى الألم والحزن حافزا الى معرفة ماوراءهما .

---

(١) كان رامبو يرفض الاهتمام بالحياة اليومية ، وكان فيرلين يقدم موسيقية الكلمة على دلالاتها ، فى حين مال مالا رميه ــ الذى يشجع على خلق لغة خاصة لكل اديب ــ الى ان يكون الأدب ايماء لا شرحا .

رأيناه يتعرض لحكم الطغـاة ، وفي « هجم التتار » يندد بالغازى الذى يتاجر بالدم ، وفى قصيدتى « شنق زهران » و « عودة ذى الوجه الـكئيب » يهاجم الاستعمار وأعوان الاستعمار ، وهو يرى الفرصة بعد ذلك مهيأة لينقد حركات الضغط الاجتماعى الذى يجعله يشعر بالغربة والنفى والضياع .

ولعل الأمثلة التى قدمناها لحديثه عن ذاته وحياتها وتشرده هو مع الصعاليك ورفقة الحانات ، تمثل معظم الجانب المتألم من شعره – حتى اذا أسقطنا شكوته من حرمان المرأة له – ولـكنها توضـح فى الوقت نفسه ارتياب الانسان المعاصر فى جدوى القهر الذى يقع عليه . وهذا الاحساس هو الذى يجعله ينشد الحرية ، بل يجعلها قاعدة يحرر عليها موقفه الفكرى كله ، ويرفض بها خطة المتملقين الدجالين الذين يبيعون حريتهم بزهيـد الأجر . انه لايريد ملـكا ، ولا شىء أكثر من كيـان يستشرف الفضاء العريض فى نهار ، لأنه يجعل الليل كله سفرا ومن ثم كان الظلام محنة ، يقول :

أريد أن أعيش كى أشم نفحة الجبل

الا أنها ليست مجرد رغبة ، فهو يعمل فعلا – وقد هاجر فى قصيدة الخروج ليعمل ، وقال من قبل لابد من خوض الصبـاح الى الجراح – وهو يعيش بأعز مالديه من آمال ومثل ، وان تكن الحرية فى نهاية الأمر أمرا مشكوكا فيه :

رووا يا صحبتى الأحرار فيما أسلفوا من قال
بأن الطفل يولد مثل نسم الريح
وحين يدب فوق الأرض تثقل ساقه بالأغلال

والأبيات من احد مقـاطع قصيدته « أقول لـكم » وهـذه تعتبر – بالنسبة لفهم الشاعر وقد ضمنها حجة الاقناع – النقطة الأساسية التالية لقصيدة « رحلة فى الليل » وفيها يبدو عبد الصبور وهو يتناول أكثر قضايا العصر برزانة ، محتشدا للتعاطف والمودة وازجاء النصح فى غير ما صخب . ولـكنه يضطر الى تذكير نفسه بالموت فى مقطعين من مقطوعاتها الثمانية ، ويكون تذكرة باطلاق صارخ ، لأنه يضع دائما حدا لحرية الانسان ، ونهاية لعلاقاته الجنسية ، وختاما للـكفاح البطولى الذى يفرضه الوطن على أبنائه .

ان الجدة التى تنطوى عليها تلك القصيدة تحمل الطابع الذى بدأ يميز شعر صلاح ، فهو رغم عدم ايمانه بأى شىء – الى حد أنه يبدو كأنه لم

يلتزم اجتماعيا بشيء ـ يتحدث فيها عن الايمان ، وهو حين يتحدث عنه لا يعنى الله ولا رسله ولا أوليـــاءه ـ مع أنه يتعرض لهم ـ وانما يعنى احساسا بقضايا العصر فى أبعادها التاريخية والأسطورية وفى امتداداتها على نحو خادع يختلط فيه الوهم بالحقيقة :

امعيرى بالوهم ...

لا وهم هناك ولا حقيقه

لم تفضى الى رفض لـكثير من النظم القـــائمة اجتماعية كانت أو عقائدية أو علمية ، وفى ضوء هذا نستطيع أن نزعم أن الشاعر لم يصل بعد الى أن يعرف اتجاهاته النهائية معرفة تامة ، أو أنه شاك قد انتهى الى لاشىء ومن ثم عاد الى غنائيات الحب كما تظهر فى قصيدة «البراءة» عاد ليواصل رحلته من جديد !

***

وبعد ، فقد صدر الديوان الثالث لصلاح عبـــد الصبور وهـــذا الكـتاب ماثل للطبع ، وفى رأيى انه كشـاعر لم يتغير .. لسـبب ظاهر هو اننى استشهدت بأغلب القصائد التى وردت فيه ، وكان قد نشرها فى الصحف والمجلات الأدبية المختلفة ، وأحسب أن النقلة الوحيـدة التى يمكن أن تجعل من هذا الشـــاعر « شـيئا » أكبر مما رأينا هى «الدراما» ، أعنى أنه لابد من أن ينزل الى ميدان المسرحية ، فان لشعره أبعادا هى من غير شك تفتح آفاقا مشرقة على الدرامة الشعرية .

الفصل الخامس

السياب مفكرا

(١)

السنوات التى عاشها السياب مضطربا بين شتى المواقف كانت تعده لمستقبل هائل ، ولكنه قضى مسرعا فلم يخلف الا ما تخلفه المحاولات الناجحة وان تكن هذه المحاولات لا تكشف عن شيء واضح !

لقد استطاع أن يحدث تغييرا فى القصيدة العربية ، وهذا التغيير يمس جوهرها واطارها على حد سواء . غير انه ظل على تلك الحافة التى يقال عندها : هنا يجب أن يقفز قبل أن تدفعه الى السقوط رياح الأحداث ! ولم يكن من السهل عليه اطلاقا أن يتخلى عن قيم تمسكنا بها مئات السنين ـ بخاصة ان من بين هذه القيم ما لا يبدو ثمة تناقض بينه وبين الظروف الطارئة ـ ويمكن أن تعيش مئات أخرى دون أن تتعارض مع تطورنا المطرد .

وهو على الحافة نفسها كان يرغب دائما فى أن يجعل شعره ممتعا ، ومع ذلك فقد كانت خسارته باهظة لأنه اثقله بآراء امدها به اضطرابه السلوكى بين القومية والشيوعية والتطلعات المختلفة الى بناء يلقى عنه معارضيه المارقين . وقد انتهى أو كاد ينتهى الى أن ما شاء يقصر عمره دون تحصيله ، فيئس وبكى ، ثم انكفأ الى غنائية بدأ بها حياته العجيبة .

أين كان بدر شاكر السياب على وجه الحقيقة ؟

نحن لا نستطيع ـ على الرغم من وجود النصوص بين أيدينا بكثرة ـ أن نقول القول الفصل . فان حياته فى الواقع كانت أشد تعقيدا

وتداخلا مما نظن ، بل ان رغباته كانت فى تنوعها أقرب الى التضارب . وبدا كما لو كان غير مقتنع تماما بالمضى فيما أخذ به نفسه كشاعر مفكر أو كشاعر مجبر على التفكير ، وكان تفكيره يفضى به الى قلق مدمر لأنه كان يصطدم دائما بالعجز المفضى الى الموت .

وأرجو ألا يفهم أحد أنه كان يحيا دائما — فى شعره — حياة عاقلة، وانما يفهم أنه حاول خلال التزامه السياسى أن يخطط بعقله ما كان ينبغى أن يصدر عنه بالوجدان .. وهذا أساس خسارته الباهظة ، ولكنه أقصر طريق الى أن يعلن تسليمه بأن أيامه أمشاج غريبة مبهمة ، وان كانت دنيا فهى من الحجر والفولاذ أو من الثلج الضجر :

يا غربة الروح فى دنيا من الحجر
والثلج والنار والفولاذ والضجر
يا غربة الروح لا شمس فأئتلق
فيها ولا أفق
يطير فيه خيالى ساعة السحر

ولقد كشف احساسه هذا مرضه الأخير ، وكان معناه أن يحسب بعقله الخطوات الباقية له فى أرض المنفى الحجرية ، بل أن يحس بعقله أيضا — ان صح هذا التعبير — مقدار الألم الذى ينبغى أن يتجرعه قبل أن يموت ويدفن فى « جيكور » قريته . وكان كلما زادت معرفته بالعالم المادى — وهو خداع — لمس مزيدا من الجوانب التى تضاعف الهوة بينه وبين ما يريد أن يكون .

ويمكن على كل حال أن نقول أن السياب كان يفكر ويشعر معا ، أو كان يريد أن يفكر ويشعر على قاعدة خيال فلسفى يمكنه من أن يقول ما يريد أن يسمع عنه ، مفترضا أن « جيكور » هى العالم وأن النهر « بويب » شريانه وان يكن « المطر » يسعفها هى دائما بما يضمن بقاءها .

ان المسألة تبدو كما لو كانت معادلة حسابية ، وهى على أكبر الظن كانت عنده كذلك ، ولولا طاقته الغنائية لظهر وهو يبتعد عن اناس يسرهم أن يشعروا بما يشعر أكثر من أن يفكروا فيما يخطط .

وخليق بنا على أى حال أن نفترض انه كان لا يرى رؤيته بوضوح ، ولكن يجب أن نذكر أن كثيرين انصرفوا عنه بدعوى ثقل الفكر عنده

والمنطق الى جانب « الاعتــداء » على يوطوبيــات الآخرين . وكان هو يضيق بهــذه التهمة ، فأعتاد أن يقول : كثيرا ما أنزعج كلما احتجت الى شرح ما اشعر به مع انى سبقت اليه مرات !

كان هذا تنطعا على أكبر الظن ، ولكنه كان مؤمنا بأن الناس سوف يفهمونه ويعرفون « حقيقة » دعواه ويعللون لكثير مما يهدر به ويستغلق عليهم ، وليس أحد مهما يكن من شيء اسرع الى مصافحته منهم حتى وان لقب بعضهم بالطاغوت ثم عراه وجره الى السعير :

أنا أيها الطاغوت مقتحم الرتاج على الغيوب
أبصرت يومك وهو يأزف .. هذه سحب الغروب
يتوهج الدم فى حفافيها وتنثر فى الدروب !

واذا بدا السياب مخيفــا منذرا متوعدا فلأنه لم يكن يرى خيرا ، ودعنــا من تبشيره بالمطر الذى جعله رمزا أسطوريا يقوم على ما تقوم به « التموزية » فى ابعادها الفولكاورية ، فانه كان مجرد مرحلة ، فضلا عن اقتران هــذه المرحلة بالألم او بالعــافية التى لم تنفض عنهــا كل الألم . وكان ادونيس أو تموز ـ اله الخصب فى الأسطورة القديمة ـ بطلا مندحرا حطم الموت فيه الرجاء :

أهذا أدونيس هذا الخواء
وهذا الشحوب وهذا الجفاف
أهذا أدوليس .. ابن الضياء ؟
وأين القطاف ؟
مناجل لا تحصد
أزاهر لا تعقد
مزارع سوداء من غير ماء
أهذا انتظار السنين الطويلة ؟
أدونيس .. يالاندحار البطولة !

اننا قد نعزو هذه القتامة الى حياته الخاصــة ـ وكانت عاصفــة موزعة بين طرد ورحلة ومحاولات نســائية فاشلة ـ ولكن ينبغى الا نسقط من حسابنا ظروف مجتمعه هو وظروف المجتمع العربى كله .. ظروفه العائلية ، وظروف العراق ، وظروف الوطن الـكبير الذى غنى له فى وهران وبور سعيد تماما كما غنى له وهو على شاطىء الخليج .

أجــل ...

ويجب أيضا الا نغفل ذكر تلك الثورة التى هزته فى بلده ثم دفعته

الى أحضان من لا يحب ، ثم عدوله الى ما ظن أنه بر الأمان .. حتى اذا اتهم بأنه جبـــان وبأنه متردد وبأنه خائن مضى لا يلوى على شىء ، وكأنما كان يقول : لمـاذا أخون وأنا ابن هذا الجيل الباحث عن السلامة بين فكى الزمن ؟

لقد كانت الخمسينات فى هـــذا القرن ومطالع الستينات أخطر مراحل الحياة ـ حتى الآن فى نظره على الأقل ـ وخلال هذه المدة عمل على أن يكون شيئا بين أدباء توزعوا بين شتى آراء ويريدون أن تسمعهم الجماهير . فكاظم جواد زميله يبشر بطليعية متحمسة ، والبياتى ينادى بيسارية فيجذب اليه بعض شعراء العالم ، وعلى الحلى يعلنها كلمـة عربية يرتمى صداها الى بعيد جدا ، وهكذا .

وتمضى نازك الملائكة منقبة فى الشعر العالمى ، ومثقفة نفسها ؛ حتى لـكأنها تريد أن تهيىء نفسها لقمة لاينازعها فيها أحد .

ولـكن مما لاشك فيه أنه رفض أن يسبقه سابق ، وهذا سر نظره الطويل فيما نظر اليه زملاؤه ، واختيار ما يلائم فـكره بحيث يبدو أصيلا وفريدا .

هذه النقطة هى التى وقف عندها السياب ، أو بدأ منها ، وعندها انتهى !

هذه النقطة هى التى عرف عن طريقها أن يقـول شيئا أو يخطط ليوطوبيا كان وعيه بها مقصورا على تعميمات لم تمكن لها الأيام من أن تحدد وتفصل على نحو مقبول ·

وسنحاول فيما يلى أن نتعرف على معالم هذه اليوطوبيـا معتذرين عن كل توسع فى هذه الاطلاقة ، وان كنا ننزل عنها للشاعر وفاء لحقـه علينا وتقديرا لما تمكن من الوصول اليه خلال عمره القصير ·

(٢)

يمكن أن نقسم شعر السياب ثلاثة أقسام : القســم الأول يشمل غنائياته الرومانسية وفيه لا يخرج عن أمثال على محمود طه ، والقسم الثانى يتضمن أشعار يوطوبياه فى كل متناقضاتها ويمتاز بالتعقيـد والغموض ، والقسم الثالث يقف عند أناشيد الموت المثلة فى دواوينه الثلاثة الأخيرة ـ المعبد الغريق ومنزل الاقنان وشناشيل ابنة الجلبى ـ وأكثر ما فيها يمتاز بالصفاء والصوفية الرقيقة(١) ·

(١) بعد موت الشاعر صدر له ديوان لا يضيف شيئا خطيرا الى دواوينه المذكورة ·

ويعنينا القسم الثانى من حيث هو عرض لآرائه اليوطوبية ، وحينما نتأمل ما ورد فيه في ضوء المعادلة التى قدمناها وهي : جيكور وبويب والمطر فى اطـار التشـاؤم ، يتبين لنا كم كان ممزق الهوى حتى فى تنبؤاته . الا أن الأهم أن نعترف بقدرته على أن يقول الشعر العظيم ـ بالنسبة لمن كان فى جيله داخل بلده وخارجه ـ فى موضوعات خطيرة صالحة للمناقشة ودون أن يساوره أى قلق حول قيمتها • ولا نريد أن ننقد فنيا عملية الصياغة والحرفة أو التكنيك ، فأنا أميل ـ فى هـــذا الفصل ـ الى أن أتجاهل هذا كلية مع ضرورة التأكيد أن لغته كانت فى مستوى رفيع جدا من الثراء • ولا أحب أن نكتفى بالتسليم بهذه الحقيقة، فان اللغة الثرية قد تكون حظا مشاعا بين كثير من الشعراء • ولـــكن لغته هو امتازت بالعرامة بحيث ظهر فيها كأن بوسعه أن يفعل ما يريد دون أن « يعبر » عما ألفنا التعبير عنه بالطريقة التى ألفناها •

ومع ذلك فقد أعطى عالم الناس قيمته الحقـــة برغم انخراطه فى السياسة على مطالع الخمسينات والزج به فى السجن ومصادرة وسائل الكفاف التى كان يقنع بها •

وقد يحسن هنا أن نفرق بين عهدين : أولهما اشتغاله بالشيوعيـة كقوة تخلصه من مآزقه الاقتصادية ، وثانيهما خلوصه الى الجماعيـــة العربية فى اطارها الثورى ، وقد تخلى عن هذه الجماعية فى أعمـــاله الأخيرة .

وفى العهد الأول كانت كل أيديولوجياته شعارات فجـــة ، لسبب بسيط هو أنه لم يكن مؤمنا الايمان الكامل بالشيوعية • كيف استقبلتـه هى ؟ وماذا رأى هو فيها ؟

ان بلاده على الخمسينات كانت قـــد هبطت الى أقصى ما يمكن أن تهبط اليه أى دولة لها ماض عتيد ؛ فالفقر والعقم والموت والخراب وضياع الأمل والفراغ •• كلها ذيول للمحتل ومن يدورون فى فلكه ؛ عشرات من الأسر تشرد ، والأحرار يزج بهم فى السجون ، والعمال والفلاحون صرعى المرض والعفن •

فى هذه الظروف وعى على صوت ماركس وانجلز ، ولعـله وقع على بروتوكولهما الذى نشراه سنة ١٨٨٤ باسم « المانفستو » أو لعل شيوعيا عراقيا دله على طريق فيه بصيص نور •• لا ندرى ، وانما نعلم أنه وجد خلاصه هو وخلاص قومه فى الفلسفة الماركسية !

أتراه قرأ المانفستو وتعمقه ؟

هل استطاع أن يفهم عن لينين كل أقواله ؟

وبم نظر الى صراخات ستالين : القوة هي ألا يعيش الضعفاء ، والأخلاق الصالحة هي التي تقضي وحدها على النظم التقليدية ، وأوصانا لينين بأن نكون قساة في سبيل أن تعيش البروليتاريا ؟

بل هل تقضي مبادىء الشيوعية وهي ترفض باسم المادية الجدلية والمادية الفلسفية والمادية التاريخية كل ما عرفه عن طبيعة الوجود ووسائل المعرفة وأخلاقياته وجمالياته ومنطقه ؟

اننا نبالغ في تقدير هذا العهد بالنسبة لأول مواجهة عملية منه للحياة السياسية ، وشعره كله باستثناء عدة أبيات قالها في معتنقي الشيوعية ـ وكانت سطحية لا تعبر عن مبدأ ولا تشكل موقفا ـ خلو من أي تفكير ماركسي ممنهج •

ولقد كان استعداده هو وأسلوب تفكيره وفطرته ورومانسيته كلها ترفض أن تخضع للحتمية الاجتماعية التي تفقد الانسان حريته في تكوين شخصيته ، وكان في هذه الفترة يبحث عن المعنى الكبير لوجوده كانسان !

وخلال محاولاته التقرب الى الماركسيين كان يتبين ان الطبيعة لا يمكن أن تسير على نظام منطقي ثابت كما يقولون ، فضلا عن أنه كان يخالفهم في ضرورة التفريق بين فكرة الوجود الانساني والوجود العام ، وشعره كله ـ حتى ما بدأ به حياته وختم ـ يقيم حدودا واضحة بين الانسان والطبيعة حتى ابان المرحلة التموزية التي تنهض على فكرة التلاشي الصوفية أو الاندماج •

وأكبر الظن أن تموزياته ـ وقد خلفت الماركسية حول عام ١٩٥٤ أو نحو ذلك ـ كانت بابا دلف منه الى طريق الخلاص الذي طالما بحث عنه • وهكذا انهار صرح الشيوعية ـ دون أن تظهر صنورها في شعره ـ بأسرع مما تصور خصومه وأصدقاؤه على حد سواء • وفي مقالاته التي نشرها بعنوان « كنت شيوعيا » كل ما يرينا انه كان يأكل العيش بدعوى الماركسية ، وأنه عندما لم يستوعب شعاراتها التي تشكل تناقضا مع واقعه ـ على مرارته ـ تولى بنفسه مهاجمتها وفضح أساليبها •

ويمكن أن نقول ـ ويقول معنا شعره ـ انه اهتدى الى أن الشيوعية لم تكن الطريق الحقيقي لمن يسيرون منادين بالحرية والاخاء والمساواة ، وانما هناك التجربة النابعة من احساسه هو بالحرية مهما تكن حدودها ومهما يكن السلطان المسلط عليها ، لنسمعه يتكلم في « المومس العمياء » التي شجبها الشيوعيون :

فليرحلوا .. ستعيش فهي من السعال ومن عماها
أقوى ومن صخب السكارى .. فامض عنها يا أساها
ستجوع عاما أو يزيد ولا تموت .. ففي حشاها
حقد يؤرث من قواها
ستعيش الثأر الرهيب
لا تتركونى يا سكارى
للموت جوعا بعد موتى ـ ميتة الأحياء ـ عارا
كالقمح لونك يا ابنة العرب
كالفجر بين عرائس العنب
أو كالفرات على ملامحه
دعة الثرى وضراوة الذهب
لا تتركونى فالضحى نسبى
من فاتح ومجاهد ونبى
عربية أنا .. أمتى دمها
خير الدماء كما يقول أبى !

ولم تكن هذه الأبيات ونحوها لتدل على عنصرية ولا وطنيه عمياء ـ كما اتهمه بها الشيوعيون ـ وانما كانت دعوة صريحة الى أن يتكاتف الجميع بعد طرح أحقادهم ليعيشوا عيشة تليق بهم من حيث هم بشر أولا ثم من حيث انهم ورثة لأمجاد العرب ثانيا .

ونلحظ على أى حال أن عدوله الى القومية الشعبية فى اطارها العربى ـ وهى لايمكن أن تكون فى مستوى النعصب الأعمى ـ كان ردا لاعتباره ومحاولة منه للتمسك بالجماعية التى كان عراقه فى حاجة اليها ليرد كيد أعدائه ومحاولاتهم الاطاحة به . وقد انتكس مرة بانضمامه ـ تحت وطأة الحاجة فيما يبدو ـ الى عبد الكريم قاسم عام ١٩٥٨ فلما استدنى هذا الشيوعيين نفر منه ، وان ظل مصانعا وده حتى يعيش .

(٣)

وأما العهد التموزى ـ وهو ثانى عهدى اليوطوبية عنده ـ فلا يمكن التأريخ له على الرغم من أن نهاياته تقع فى أول عامين من أعوام مرض الموت ، وبرز فيه حدث خطير هو وقوفه فى «مؤتمر روما للدراسات العربية» معارضا اليمين العربى واليسار الماركسى ومؤيدا التموزيين ، وكان من بين هؤلاء شعراء تورطوا فى اعلان ولائهم للقومية السورية .

نحن لانعرف فى الحقيقة «معنى» هذا الموقف . أريد معناه عنده هو ، فقد سبق أن قلنا ان رغبات الشاعر كانت معقدة للغاية أو كانت فى تنوعها شديدة التضارب . وابان تعضيده للماركسية أنه لم يتحول نهائيا عن القضية العربية ولم يكفر بكل قيمة كما بينا ، وانما ظل رجل فكر أعار نفسه لكل قضية تطرح حتى كأنه كان يندفع فى غمار السياسة تحت وطأة حاجة واحدة هى أن يظل فى الصورة ابدا .

مرة اخرى نعترف بالقصور فيما نصدر عنه ، غير أن السياب كان يخوض فيما لايمكن أن يخوض فيه أحد بسهولة . وقد افاد على أكبر الظن بكل ماوجد ، وخلف خطوطا تنبىء عن أيديولوجية مهما تكن تدل على طموح كبير !

وانه ليشجعنا على هذا الزعم اصراره على أن يكون الموت بدءا لحياة . بل رغبته فى أن يتحول الجدب خصبا والعقم ولادة ، وهذا ما نبه عليه القوميون السوريون وما جذبه اليهم قبل أن يرفضهم كما رفض الشيوعية من قبل .

والفلسفة التموزية سامية الأصل ، فهى عربية بمعنى من المعانى ، فان ترفقنا فهى تأمل أسطورى عرفه الاغريق والفراعنة والفينيقيون على حد سواء . برموز لا تختلف ، وبجزئيات واحدة ، وبمنطق لا ينشد الا البعث بعد الموت ..

دورة الشمس أو الأرض وتعاقب الليل والنهار والشتاء والصيف .. كلها توحى بالنظر التموزى ، وهو فلسفة معدة ومهيأة لكل شاد ولا ينقصها الا اليد الصناع أو الحاسة الذكية والفهم الشديد . وهذه كانت لدى السياب ، وان شاركه فيها آخرون ظهر هو فيهم سيدا يصعب الدنو منه !

وما الذى بوسعنا أن نرى فى هذا العهد ؟

وقائع الأسطورة .. لا ، فانه لم يكن بالذى يلجأ الى التعبير المباشر ، وآية ذلك « من رؤيا فوكاى » وهى خليط من الشعر العمودى والشعر المرسل ، وذكر فيها الى جانب تموز ــ كاله للخصب يقابل أدونيس الأغريق ــ كونغاى الصينية والبابيون القردة التى تبنت أحد أطفال البشر وقابيل وهابيل .

وقائع الأسطورة تقول ان تموز هو حبيب عشتروت خليلة الآلهة التى تقابل فينوس عند الغرب ، وقد قضى عليه أن ينفق نصف السنة فى العالم الآخر ــ الأرضى ــ عند برسيفون ربة الخصب وزوجة هاديس ، وخلال هذه المدة وهى الشتاء تقفر الأرض وتنتظره عشتروت

وكلها رجاء فى أن يخرج لتسترد الطبيعة حياته الصيفية وتنعم هى معه بعيد الزهور .

ان بدر شاكر السياب لم يهتم بهذه التفصيلات ، وانما اهتم بالجوهر وهو كما وضحناه بعث بعد موت على أن يقوم المطر بدور الباعث . واذا كان عليه أن يصلى ـ كما صلى فى أنشودة المطر المشهورة ـ فان معنى ذلك انه يستمنحه شيئا ، وكان فى هذه القصيدة ثورة تقضى على الظلم الفاشى وتغسل عن المجتمع أدرانه .

وقد يبدو مترددا ازاء هطوله موزعا بين الخوف والرجاء ، وفى هذه الحال لا نملك الا أن نقول ان الشاعر لم يكن يمنع نفسه من الوقوع فى التناقض أحيانا . والا فما علينا الا أن نذهب مع الذاهبين الى أن مبعث تردده خوفه من الثورة التى لا يخلو أمرها من خراب بحيث لا تترك الا ما تركته الرياح من آثار ثمود !

ونعود الى المعادلة فنرى كل شيء بوضوح .

جيكور التى عاد اليها من المدينة تحتضر ولا يسعفها بويب بالحياة ، ومن ثم تتطلع الى المطر . على أن فى جيكور زوجة وأولادا وأما وأهلين ، فماذا يكونون فى مخططه ذاك ؟ وماذا تغدو هى وقد أثارت فى غربته لواعجه ؟

لو انه ذكر معالمها فقط لما كان اكثر من اى شاعر عادى وصاف للطبيعة ، الا انه جعلها موئلة حتى وان ظهرت مضيعة :

تلك أمى وان أجئها كسيحا
لاثما أزهارها والماء فيها والترابا
ونافضا بمقلتى أعشاشها والغابا
تلك أطيار الغد الزرقاء والغبراء يعبرن السطوحا
أو ينشرن فى بويب الجناحين كزهر يفتح الأفوافا
ها هنا على الضحى كان اللقاء
كيف أمشى ؟ خطاى مزقها الداء كأنى عمود ملح يسير
أهى عامورة الغوية أم سادوم .. هيهات انها جيكور
جنة كان الصبا فيها وضاعت حين ضاعا !

غير أن هـذه الرؤية الباهتة تستحيل اقرارا بذلك فى مجموعته الشعرية « أنشودة المطر » ولا سيما فى قصيدته « العودة لجيكور » وان خلت كثيرا من أسماء صواحبه هالة وسلوى ووفيقة واقبال زوجته التى انجب منها غيلان . ونلحظ انه فى ديوانه الأخير يمزج بين تراب جيكور

وتراب أمه التى سبقته الى الموت ، أو هو يمزج بين الكائنين فى وحدة صوفية ـ وقد أشرنا الى ذلك ، ونضيف أنه رجا أن تدعوه اليها أمه التى أعدت له فراشا بجانبها فى القبر على ما جاء بقصيدته فى الليل ـ كما نلحظ أنه يربط وفيقة بعشتروت وكانت قد ماتت بدورها واستغل موتها بالمضمون التموزى ليعيد الحياة ويفجر الربيع :

لو صح وعدك يا صديقه
لو صح وعدك .. آه لا نبعثت وفيقه
من قبرها ولعاد عمرى فى السنين الى الوراء
تأتين أنت الى العراق ؟ أمد من قلبى طريقه
فأمشى عليه كأنما هبطت عليه من السماء
عشتار فانفجر الربيع لها وبرعمت الغصون
توت ودفلى والنخيل بطلعه عبق الهواء !

على أنه الى هذا الحد مجرد شاعر يستخدم الرمز الأسطورى فيحسن استخدامه ، فماذا فى مخططه من عمل الفكر ؟ ان قصيدته « رؤيا فى عام ١٩٥٦ » على الرغم من أنها ليست أشهر تموزياته ـ بغض النظر عن توفيقه النسبى فيها ـ تظهر جرأته العقليـة على بلورة المتناقضات من حياة العراق ، ويحاول أن يجد الحل دون أن يوضح تماما طبيعته لأنه موزع بين رؤياه عن النظام المثالى والكابوس الرابض كالأخطبوط .

يقول مخاطبا صقرا يشبه الصقر الذى اختطف جنيميد الأغريقى لزيوس كبير الأوليمب مشيرا الى عادة ربط تمثال أتيس ـ هو تموز ـ على ساق احدى الأشجار فى واحد من الاحتفالات الدينية :

أيها المنقض من أولمب فى صمت المساء
رافعا روحى لأطباق السماء
رافعا روحى .. غنيميدا جريحا
صالبا عينى .. تموزا مسيحا
أيها الصقر الالهى ترفق
ان روحى تتمزق
انها عادت هشيما يوم أن أمسيت ريحا
تموز هذا أتيس
هذا وهذا الربيع
أنبت لنا الحب وأحى اليبيس
فلتنسق كل العراق
فلتنسق فلاحيك .. عمالك

شدوا على كل ساق
يا رب تمثالك
فاسمع صلاة الرفاق
ولتدع فلاحيك .. عمالك
تمثالك الجانون والأبرياء
تمثالك الأم الشماليه
لأنها ليست شيوعيه
يقطع نهداها
عشتار على ساق الشجره
صلبوها .. دقوا مسمارا
فى بيت الميلاد الرحم
عشتار بحفصة مستتره
تدعى لتسوق الأمطارا
من حفصة يخرج والشجره
النهر الأغور فاض ليطعم كل فم
خبز الألم
فلتحى زنود العمال
فى قلبى دمدم زلزال
أى حشد من وجوه كالحات
من آكف كالتراب
نبتها الآجر والفولاذ كالأرض اليباب
أى حشد من ذئاب
يطمعون الجو ريح المعمل ؟

تلك ابرز أبياته فى هذه القصيدة التى يصنع فيها تفعيلتين مختلفتين ويظهر العمل البطولى الذى ينشـده مجرد هتاف جماهيرى مبتذل ، والتضحية تعنى عنده عملية تمهيد للميـلاد الجديد أو لامتداد الحيـاة القديمة . وهى عنده وعند بنى جلدته نهضة عظيمة من لون فريد ، والى هذا المدى يمكن اعتبار عمله تمجيدا للاستشهاد .

ولكننا لا نلبث أن نجد فى « أنشودة المطر » المشكلة نفسها من وجهة نظره كغريب منفى على شاطىء الخليج بالكويت مبلورا فكريا أزمة الانسان العراقى الذى أوصلته المطامع والأهواء والنزوات الليبرالية والتهويمات الرومانسية الى ما شكل نهاية محزنة قد تنطوى على فناء ما لم يهطل المطر .

ولقد راى توماس اليوت فى « الأرض الخراب » الرؤية نفسها ، وعنه نقلها السياب فيما يبدو مع افساح الطريق الى نزعة تفاؤلية محدودة . كلاهما شخص الداء ، وكلاهما يخرج بالقصيدة عن طريق التضحية خروجا كاملا وان ظل السياب على ايمان بتجدد الربيع حتى عندما لا يراه الا فى الذاكرة !

وقد تكون فكرة الجدب عند اليوت اكثر وضوحا ، الا ان السياب اكتفى بالتركيز على نقيضها ساعة هطول المطر ، والمطر عنده كل شىء حتى وان كان الموت نفسه أو الجوع أو الدم المراق ، لنسمعه يخاطب عشتار :

... كالدم المراق ، كالجياع
كالحب كالأطفال كالموتى .. هو المطر
ومقلتاك بى تطيفان مع المطر !
وفى العراق جوع
وينثر الغلال فيه موسم الحصاد
لتشبع الغربان والجراد
وتطحن الشوان والحجر
رحى تدور فى الحقول حولها بشر
مطـر
مطـر
مطر !

ان هذا المطر لا يرمز الا الى نقطة واحدة هى « بعث الحياة » الحياة السياسية النظيفة والحياة الاجتماعية الرغدة والحياة الفكرية الثرية . ولكن المرء لا يملك الا أن ينتابه شعور غريب باليأس والسـواد ، وهو ناجم — فى رأيى — عن استخدامه الرمز عقليا أكثر من لمسه وجدانيا .

وعلى ذلك النحو تظهر أيديولوجية السياب ، فان طبقناها على جيكور رأينا من الضرورى أن نجعل بويب اله الخصب ذاته اذا لم يسقط المطر وتكون جيكور نفسها على ما تكشف عنها قصيدتاه « جيكور والمدنية » و « العودة لجيكور » مستودعا للموت والحياة معا .. مستودعا للموت عندما يهجرها أبناؤها وتنتشر المجاعات ، ومستودعا للحيـاة اذا قدم هؤلاء الأبناء أنفسهم قرابين على مذبحها كما يقدمونها للمدينة !

ان موت أولاد القرية قضاء على الربيع ...

وتلك فكرة لا تموزية فى الحقيقة ، لأن الموت عند التموزيين بعث للربيع ، فعلام يدل هذا ؟ لا شىء أكثر من أن حاجات الموقف الفكرية

تتطلب هذا التحوير ، وقد كان هو يضع تلك القاعدة يتكلم عن « لاة » أم تموز وهى ترثيه وتقول :

... يا قدر

قتلت اذا قتلته الربيع والمطر !

ويحسن هنا أن نستعير ما قاله أسعد رزوق حول هذا الموضوع ، وهو أن السياب يدعو عمليا الى المحافظة على حضارة القرية التى توشك أن تزول ، وما على أبناء جيكور الا ان يعودوا اليها لتعود اليها الحياة ، وكأن عودتهم عودة التموز المخلص . ومن الهوة الواسعة التى تفصل بين رغبات الانسان وقدراته ، يبرز المجتمع الجيكورى وديعا هادئا يحمل الخير والمحبة . ولكن دونه مسافات وأسرار وحصون — وكأنه يشير بذلك الى صعوبة العودة فعليا — فضلا عن رفض كامل لحياة الآلة ولدخانها الأسود ولعرق عمالها المرفض ووجوههم الكالحة . فها هنا على الأقل يسهل عليه أن يعرف نفسه ويخلص لها وهو الذى شرد وضاع وعجز عن تحديد المصير . ويمكننا ان نستخلص نتائج فكرية اخر ىاذا استحضرنا امامنا كل ما حكاه عنها — من حيث هى يوطوبيا — غير أن هذا يشعب القول تشعيبا لا نريده الآن ، وفى هذه الحال نكتفى بذكر الأمثلة التالية :

جيكور .. ستولد جيكور

الزهر سيورق والنور

جيكور ستولد من جرحى

من غصة موتى .. من نارى

سيفيض البيدر بالقمح

والجرن سيضحك للصبح

انه هو تموز جيكور .. انه المخلص ! ويستطيع أن يدلف الى الحياة عن طريق بويب ، يقول :

يا بويب

يا نهرى الحزين كالمطر

أود لو غرقت فيك ألقط المحار

فاللوت عالم غريب يفتن الصغار

دمه الخفى كان فيك يا بويب

غير انه قد لا يقدر على البعث ، وفى هذه الحال يجب أن تصبح القرية قبرا له ، يقول :

جيكور لى عظامى وانفضى كفنى

من طينه واغسلى بالجدول الجارى
قلبى الذى كان شباكا على النار !

ولا بأس بعد ذلك من أن تموت جيكور أيضا ، يقول :

لا رجاء لها بأن يبعث الموتى ولا يأمل لها بالخلود

بل يجب أن تموت مادام الانسان لا يستطيع أن يكون انسانا ، ومادام هو يسف وينهار كانهيار العمود :

هكذا قد أسف من نفسه الانسان وانهار كانهيار العمود
فهو يسعى وحلمه الخبز والأسمال والنعل واعتصار النهود
والذى حارت البرية فيه بالتأويل كائن ذو نقود

ومعنى ذلك أيضا ان كان يدل على معنى آخر أن ناس جيكور قد يكونون من صنف بشرى آخر ، وقد لا يختلفون عن غيرهم فى أى مكان . وهم من اجل ذلك لا يشكلون مجتمعا له معالمه المميزة ، كما يكون للماركسية معالم ، وكما يكون للوجودية معالم ، وهكذا . . .

ان السياب يدور فى حلقة لا خروج منها .

انه حائر ، ولكنه اخفق تماما فى تقديم أى مخطط واضح ، ومن ثم لا يمكن أن نسلكه مع شعراء اليوطوبيات . يؤيد ذلك عدوله فى نهاية الأمر عن المعنى الذى أضافه فى مضمار العودة لجيكور ، ثم هتافه بذكريات تشبه هذه الذكريات التى نراها عند شعراء الطبيعة كافة .

لست أدرى كيف اختم هذا الفصل ، غير اننى أحس أن من الضرورى التماس العذر للسياب لأن الموت عاجله قبل أن يكشف عن رؤياه تماما . وأظن أنه كان يقدر على ذلك لو قيض الله له سنوات أخرى تحفل بما حفلت به أيامه التى عاشها ، ولكنه المرض الذى أقعده عن كل شيء ودفعه دفعا الى الاجترار واستعادة الذكريات .

الفصل السادس

يا طالع الشجرة

(١)

أنا أحس أن توفيق الحكيم عندما شرع يكتب « يا طالع الشجرة » كان يستند الى حصيلة ضخمة من أعمال الكبار ابتداء من أسخيلوس وسوفوكليس ويوريبديس الى بيرانديلو وانوى ويونسكو . وأدرك انه فيما كتب قبل كان دائما يستوحى الميثولوجيا ليجد فيها – مثل ما يجد فى المعرفة العلمية تماما – تفسيرا لما يثير من قضايا تدور حول موقف الانسان من الكون .

ولم يكن يعدم النظر فى أساطير بلده ، كذلك لم يكف عن التعامل برموزها المختلفة . واستطاع فى أغلب الأحيان عن طريقها أن يبلور أزمته – التى هى أزمة انسان العصر – على نحو يؤذن دائما بالصدام بين ما هو واقع وما هو حقيقة ، بين ما يتحكم فيه المنطق الموضوعى وما يرفضه منطقه الداخلى !

وقد وقع الصدام فعلا فى « يا طالع الشجرة » وظهر توفيق الحكيم فيها – وهو يستعين بالفولكلور – أنه يريد أن يعرف معنى الحياة ، أو معناه هو كذات تبدو كما لو كانت تعيش عبثا وتعمل عبثا . كما ظهر فى الوقت نفسه أنه لم يكن يطمع فى أن تمده الأساطير القديمة بشىء ذى بال لأن كل ما فيها رآه يصور البطل الذى يهزمه الكون ، وهو يريد البطل الذى يهزم الكون من أجل أن يعرف سر الوجود ، ويكشف عن تناقض الحياة ولا سيما فى علاقة الروح بالمادة .

أجل ، انتقل توفيق الحكيم فى تصوره للمأساة من مرحلة الى مرحلة ، وكان من الضرورى تبعا لذلك أن تتغير رموزه ويتغير أداؤه • اختار التراث الشعبى ، أو وجد فى هذا التراث كل ما تصور أن العلم لم يقل فيه كلمة جازمه ، قال فى مقدمة كتابه « أحب أن أرى، وأن استخرج كما حدث عندى فى شهر زاد من فننا الشعبى أساسا فكريا ، حتى عندما لا يريد الفن الشعبى أن يقول شيئا ، بل وعلى الأخص عندما لا يريد أن يقول شيئا »(١) • وعندما استبطن أعماقه وربطها بتيارات الباطن الجماعى جامعا بين الواقعية الفكرية واللاوقعية الشبعبية ، انتهى الى ما انتهى اليه من سميناهم بأعداء المسرح ـ وسماهم هو بأصحاب المسرح الجديد فى تحرره من الواقعية ـ وذلك أن طابع اللامعقول فى كل شىء • واللامعقول هو المحال أو ما لايصح فى المنطق الأرسطى ، وليس هو الجنون ولا الهذيان ، فهو حقيقة وان تكن مخالفة لما هو مألوف وعادى •

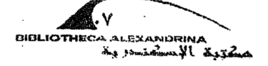
ومن الظواهر اللافتة أن توفيق الحكيم وقد ضرب بعرض الحائط كل قواعد المسرح التقليدى ـ باعتباره لايريد محكاة الطبيعة ولا الواقع المنظور ـ لم يتحلل التحلل الكامل من الكيان الموضوعى للأشياء ، وظل مرتبطا به حتى فى أشد لحظات التناقض حدة • بل اعتبر هذا التناقض حالا من أحوال الوجود الممكنة ،ومن ثم وصل الى آفاق حيوية جديدة يجد المرء فيها مجالا لنشاطه وتأمله •

ولست أدرى الى أى حد يتفق مع يونسكو وبيكيت وآداموف ، هؤلاء الذين يلحون على التناقض للغاية ـ لأن الوجود فى جوهره بلا منطق ـ ولكنى أرى أنه انتهى فى « يا طالع الشجرة » الى بعض ما يؤمنون به ، وهو أن ابراز العالم الباطن يخلط بالضرورة بين الواقع والخيال لتكون الحقيقة وحدها !

ويمكن على ضوء هذه المسلمة أن نضيف أن توفيق الحكيم ـ الذى يستلهم المنبع الشعبى فى اطار موضوع عصرى ليقدم التفسيرات الحقيقية لكيان العالم الموضوعى ـ لا يعتمد فحسب على حركات الممثلين وحدهم فيهمل الموضوع بحجة أن الحوار يقوم ببسط أطراف القضية ـ وهذا مافعله يونسكو ـ وانما يعتمد أيضا على ايجاد علاقات تركيبية بين أشخاص المسرحية ومواقفهم وأزمنتهم وأصواتهم بحيث يتداخل كل هذا

---

(١) المسرحية ٣١ (ط• الآداب) •



فى كل هـــذا كما يقول الفلاسفة • ولعل ذلك كان يوحى اليه بحـــل ما لمشكلة الروح والمـادة التى طالما شغلته ، اذ استطاع فى آخر الأمر أن يلغى الفاصل بينهما •

(٢)

ويكفينا هذا القدر من التمهيد لندخل الى المسرحية ذاتها ، فنرى أول مانرى أنها قسمت قسمين بلا فصول وبلا التزام بأى بعد زمنى ولا مكانى• ونحس من هنا أن توفيق الحكيم أكد بالتطبيق العملى ــ بعد الذى نادى به فى المقدمة ــ أن المنهج القديم للمسرحية لم يعد مناسبا للحقيقة التى يرصدها ، وأن هذا يحتم ألا يكون هناك حادث معين ولا صراع يشبه الصراع الذى نعهده فى المسرحيات التقليدية . ونلحظ بعد قليل من قراءتنا أن ثمة رفضا لتسلسل الأفكار ــ وذلك لاهتزاز الخط بين الحلم والواقع ــ مما يترتب عليه الا يكون هناك صلة ظاهرة تجمع بين الأشياء ، بل ان أى شىء من هذه الأشياء ليس أكثر احتمالا من غيره .

وفى القسم الأول نرى دارا ذات حديقة صغيرة فيها شجرة برتقال يقيم تحتها سحلية • ولقد فتن بمراقبة تلك السحلية « بهادر » مفتش القطار المتقاعد فتنته بمراقبة أن تثمر الشجرة ، وفى الوقت نفسه كانت « بهانة » زوجته وهى فى الخمسين من عمرها مفتونة بحلم أن تضع بنتا تسميها بهية • ونحن لا نرى هذه المرأة فى أول الأمر لأنها كانت قـــد خرجت لتشترى خيطا أخضر لثوب بهية المنتظرة ، ولم تعد ! ومن حديث المحقق مع الخادمة نعرف أنها كانت قبل أن يعقد عليها بهادر زوجها لرجل آخر شاء فقره أن يجهضها قبل أن يموت منذ أربعين عاما ، وأنها كانت تبدو للخادمة متفاهمة مع بهـــادر برغم أنهما كانا متباعدين • وبطريقة الاستدعاء نرى مع المحقق صفحات من حياة الزوجين ، فبهـــادر ينتظر السحلية ــ وقد سماها الشيخة خضرة ــ ويتساءل عما يسقط البرتقال عن فروعه ، وتجيبه بهانة اجابات تعنى بها بهية ولا تعنى شيئا آخر • وينتهيان الى أن النمو المطرد ضمان لبقـاء الثمر ، ومن ثمة فهو يرى أن السماد الجيد ضرورى ، وترى هى أن الغذاء ضرورى • وبهذا الغذاء كان من الممكن أن تعيش بهية التى أجهضت بها ، ومن الممكن أن تعيش بهية التى لم تخلق بعد ، فترفل فى ثوبها الأخضر الذى تنسجه بيدها • ولكن الزوج عندما يوافقها تكون الشيخة خضرة فى مخيلته ، وهكذا !

ويمثل بهادر أمام المحقق بعد ذلك ، وعندما يواجهه بالأسئلة نعلم أن الشيخة خضره اختفت باختفاء بهانة ، وأنه حزين ودهش • وبتداخل

الأزمنة والأمكنة يتجه حديث الرجل الى السحلية فى حين أن أسئلة المحقق تنصب على «حالة» بهانة ، وينتهى الأمر باتهامه بأنه قتل زوجته وأخفى جثتها تحت الشجرة ، لأنه أشار فى حديثه الى امكان أن تصبح جثة الآدمى سمادا للشجرة من نوع جيد · ويحاول بهادر أن ينفى عنه التهمة مؤكدا أن المحقق لا يفهمه أو هو يفهم ما يراه مفهوما له ، وفضلا عن ذلك فانه لايستطيع أن يعطيه اجابات محددة عن أسئلته المحددة ·

وبتشعب الحدث ثم فى حركة مهد لها التمهيد الذهنى الكافى نرى بهادر فى زيه المصلحى يحاسب مساعده حسابا عسيرا يتخلله صفير القطار وصياح تلاميذ مدرسة ابتدائية فى الدرجة الثالثة :

يا طالع الشــــجره

هــــات لى معاك بقره

ويعلم من المساعد أن أحـــد الدراويش امتنع عن تقـــديم تذكرته للمساعد ، فلما جىء به كشف التحقيق معه عن سر خطير ، هو تفـــكيره فى سماد آدمى يصلح غذاء للشجرة بحيث تطرح البرتقال فى الشتاء ، والمشمش فى الربيع ، والتين فى الصيف ، والرمان فى الخريف · وكان هذا بمثابة نبوءة بقتل بهانة ، أو اشارة الى المحقق بأنه قتلها · وهنا يتأكد الاتهام ويســـاق بهـــادر الى مخفر الشرطة ، على أن يحفر تحت الشجرة فورا ·

وفى القسم الثـــانى يتم الحفر حول الشجرة ، ثم تظهر الزوجة لا من تحت التراب وانما من الخارج . فلا يملك المحقق الا أن يأمر باطلاق سراح بهادر فيأتى الى بيته ليصافح زوجته ، وفجأة يقع بصره على الحديقة فيرى الشيخة خضرة فيتساءل أين كانت · اذ لابد أن مكانا ما أواها ، تماما كما أوى أى مكان زوجته طول أيام غيبتها الثلاثة · ويعن له أن يسأل بهانة عن هذا المكان فلا تجيبه ، ويلح بالأسئلة عليها فلا تخرج اجابتها عن لا ، فيستشيط غضبا ويحدث التصادم ، اذ يطبق بيديه على عنقها ولا يتركها الا وقد لفظت أنفاس الحياة ·

يفكر بهادر على التو فى تسليم نفسه للشرطة ولكن المحقق ـ بفهمه الخاص ـ لا يعتبر أن بهـــانة قتلت ، وانما هى عادت الى الاختفاء كالمرة السابقة تماما · وعندما يشرع فى دفن الجثة تحت الشجرة يفاجأ بشيئين: أولهما ظهور الدرويش ليؤكد أنه عارف بكل شىء ، وأن القانون لن يأخذه لأن قضيته ـ فى سبيل انتفاع الناس بأثمار الشجرة طوال العـــام ـ ستحفظ للمنفعة العامة · هذا هو الشىء الأول ، وأما الثانى فهو اكتشافه أن جثة زوجته اختفت ، وأن جسم الشيخة خضرة الذى فارقته الحياة كان ملقى فى الحفرة التى أمر المحقق بحفرها ·

وهكذا يكون الختام ، وقد أنهاه المؤلف بالاغنية التي كانت بهانة ترددها « برجلاتك برجلاتك » وبصفير القطار ، ونشـــد تلاميذ الرحلة المدرسية :

يا طالع الشــــجره

هـــات لى معاك بقره

(٣)

هذه هى خلاصة المسرحية ، وقد حرصت على أن أودع تلك الخلاصة أغلب حركاتها ، ومعظم ما فيها من تداخل ومن شتى محاولات لقصر الزمن - بأبعاده الثلاثة - على بعد واحد كأسلوب جديد فى التعبير الدرامى .

ونلحظ بادىء ذى بدء تسلط الحيرة على شخوص المسرحية ، وقد كان بهادر - وهو الحكيم من غير شك - فى مقدمة هذه الشخوص سخطا على تلك الحيرة . واستطاع فى آخر الأمر أن يبقى لها وحده متطلعا الى ميلاد جديد ، أو قل استطاع أن يبقى متحديا العالم بجريمة ارتكبها .

ونستطيع أن نرصد الكثير لأسباب تلك الحيرة ، غير أننا نرى أن أهم سبب هو أن الناس لا يتفاهمون حول علاقاتهم فى وجهيها المادى والروحى ، حتى لكأن كل فرد منهم لم عالمه . فبهادر له شجرته وسحليته ، ويستنيم الى نبوءة الدرويش - ولعله اللاشعور عنده - فيحلم باخصاب غريب ، ويسمع مع صفير القطار - ولعله قطار الزمن - أنشودة البقرة . وبهانة لها بيتها وخيطها الذى اعتادت أن تخرج لشرائه ، وتحلم برؤيا واضحة - ولكن غـــير مؤكدة - هى أن تنجب بهية ، فأنشودتها المفضلة « برجلاتك برجلاتك » . وهى اذا حادثت زوجها أجابها عن رؤياه ورؤيته فتظن أنها تتفاهم معه ، وزوجها عنـــدما يخاطبها يحسب أنه يشاركها ما يجول فى ذهنها . كلاهما فى الحقيقة بعيد عن الآخر ، وكان المحقق بدوره أكثر بعدا عنهما من نفسيهما ؛ لأنه بمنطقه الموضوعى يرتبط بالواقع المحسوس وهما غير مرتبطين به نفسيا ولا فكريا كما رأينا ولا سيما فى القسم الأول من المسرحية .

هذا هو السبب الرئيسى فى الحيرة التى تستبد بأبطال «ياطالع الشجرة» . كل منهم يتحدث ويجادل ويسأل ، وكل منهم لا يسمع الا صوت نفسه ، ومن هنا اختلف الواقع فى نظرهم وأصبحت الحقيقة - وهى نظر فرد أو ذاتية خالصة - وقد بددها الحوار والرغبة فى التفاهم والفهم .

بل يبدو أن هذا التمزق ليس واقعا بين الناس بعضهم وبعض ، وانما بين الانسان ونفسه . ومن ثم كانت الأزمة أعمق وأعقد ؛ فالكون نفسه

نهب بين المادة والروح ، والانسان يفكر ويحس ليعرف هذا الكون بناسه ويعرف في الوقت عينه حقيقته . ولقد كان دور توفيق الحكيم فى المسرحية أن يعبر عن الموقف الانسانى المتأرجح بين هذا كله وبين رغبته فى أن يعيش عيشة مخصبة أبدا .

ويتفرع عن هـــذه الحقيقة الرهيبة حقيقة أخرى ربما يجتمع حولها أكثر الوجوديين أو مدرسة اللامعقول كلها ، هى أن ضياع الواقع فى توكيد الحقيقة الفردة لايعنى أن هذه الحقيقة جامدة مكتفية بنفسها حتى وان أثارت الغثيان أو الاشمئزاز - كما يؤكد سارتر - وانما هى كالدوامه تدور بنا وتتحرك لتعوق حركتنا ! فالزوج يسمع صفير القطار فيحس كأنه لا يزال يركبه - مع أنه تقاعد وفرغ لحديقته وسحليته - يجرى فيجرى هو فيه ، واذا توقف تطلع من خلال النافذة ليحصى كم شجرة تهرب منه فى أثناء اندفاعه . والزوجة تخرج من أجل الخيط كل يوم أو تخرج بين حين وحين - مع أنها عجوز - لتنسج وتنسج ، حتى يخطفها اللازمان فى لا مكان - فهى لم تكشف عن مكانها الذى اختفت فيه ولم تعرف أن اختفاءها استمر ثلاثة أيام - ثم تعود ليخطف زوجها روحها ويجعل جسدها سمادا لاخصاب عجيب !

وفى القسم الثانى من المسرحية - وهو الذى رأينا فيه بين الزوجين تقاربا ما فاحتل المنطق المألوف أكثر جوانبه - يتجلى لنا الاحســاس بقسوة الحقيقة ، كما يتجلى نشاز الحياة ولامعقوليتها اذ يصل بها الأمر الى أن يتهم بهادر فى جريمة قتل أعدت هى تفصيلاتها من قبل - وقد اتهم فى الفصل الأول بالجريمة قبل أن تقع - ولما تمت اختفت معالمها باختفاء الجثة . وكان هذا الاختفاء وموت السحلية بلا مبرر الى جانب الاختفاء الأول مبررا بهلاك أكيد واعلانا عن الزوال المؤكد لمادة الحياة بحيث لايبقى فى الكون شىء أو يبقى الوهم كمقابل للمادة التى تشيخ وتذوى ثم تزول .

وهنا نصـــل الى قضية الموت كمعطى فنى يستغله اللامعقوليون -واستغله الحكيم فى المسرحية - فى التعبير عن أن الانسان الذى تتقطع لديه كل روابط الوجود لا يمكن أن يبقى ، بل ان بقاءه عشوائى لأن الموت قد يأتيه بعشوائية أيضا فيضع نهاية لأزمته . واذن يكون الموت نهاية النشاز المقرر أو آخر حركة يحسها الحى وهو فى الدوامة التى تتحرك وتحركه وتمنعه من حركته الخاصة التى تعبر عن حريته .

ولقد نرى عند يونسكو وغيره استسلاما لهزيمة الانسان أمام كل

يحرك أبطاله المتخبطين فى عوالمهم والمقيدين بمادة الكون لا يجعل لهذه القوة حق التصرف المطلق · لقد اعترف به مرتين ، مرة عندما قتل زوجته ومرة أخرى عندما رأى سحلية مسجاة فى الحفرة بلا سبب معقول غير أنه حاول بأنشودة « السبوع » و« ياطالع الشجرة » وصفير القطار أن يعلن عن ميلاد انسان جديد ليواجه الموت ، وهو يسعى لفهم الحياة من جديد ·

واذن فهناك بعث ، واذن أيضا فكأن الحكيم لم يشأ أن يكون عدميا ، وفرض بمنطقه الخاص دوام الحياة برغم الموت · وهو من هنا يتطلع من غير شك الى رموز الأساطير عن دورة الحياة وتجددها ، وكان استخدم — فيما ارى — أسطورة توازى أوريديس فى عالم الظلمات لتخصب ليعرض غياب بهانة فى اللاوجود طوال ثلاثة أيام .

والخلاصة أن الحكيم فى عرضه لضياع الانسان بين المادة والروح ، يضيع أمنه واستقراره ، ويثور فيه الشك فيمضى سائلا منقبا عن الحل . وهو فى كل ذلك يشعر بالغربة والتبرم والفقد ، ويحس بالقوى التى تحد من حريته فيدمر كل شىء حتى الدين والعلم .

وأياما كان مضمون « يا طالع الشجرة » فلا مفر من الاعتراف بأن توفيق الحكيم قد نجح فى التعبير عن مأساة الانسان · ولم يكن هذا الانسان عنده الانسان المصرى فقط ولا انسان العصر وحده ، وانما هو انسان الوجود كله منذ كان ·

الفهرس

الباب الثالث

دراسات تطبيقية

وزارة الثقافة
المؤسسة المصرية العامة للتاليف والنشر
دار الكاتب العربى للطباعة والنشر





الثمن ٦٥ ص